

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Rogério Max Canedo Silva

**O romance histórico da colonização: a figuração artística transgressiva
do passado em *O tetraneto del-rei*, de Haroldo Maranhão, *A gloriosa
família*, de Pepetela, e *As naus*, de António Lobo Antunes**

Brasília
2016

INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Rogério Max Canedo Silva

O romance histórico da colonização: a figuração artística transgressiva do passado em *O tetraneto del-rei*, de Haroldo Maranhão, *A gloriosa família*, de Pepetela, e *As naus*, de António Lobo Antunes

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Edvaldo A. Bergamo

Brasília
2016

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Rogério Max Canedo Silva

O romance histórico da colonização: a figuração artística transgressiva do passado em *O tetraneto del-rei*, de Haroldo Maranhão, *A gloriosa família*, de Pepetela, e *As naus*, de António Lobo Antunes

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Literatura.

Prof. Dr. Edvaldo A. Bergamo (UnB)
Presidente da Banca e Orientador

Profa. Dra. Ana Laura dos Reis Corrêa (UnB)
Membro Interno

Bernard Herman Hess (UnB)
Membro Interno

Tania Celestino de Macêdo (USP)
Membro Externo

Rita de Cássia Natal Chaves (USP)
Membro Externo

Erivelto da Rocha Carvalho (UnB)
(Suplente)

Para Dona Nene, essa mulher mais forte que o vento.

Agradecimentos

Ao CNPq, pelo apoio financeiro disponibilizado durante boa parte do doutorado.

À CAPES, pelo apoio financeiro disponibilizado durante o período de seis meses no exterior, por intermédio do PDSE, na Universidade de Lisboa.

À banca de qualificação, composta pelos professores Ana Laura dos Reis Corrêa e Erivelto da Rocha Carvalho, pelas contribuições valiosas que fizeram a este trabalho. Também por se fazerem presentes no meu processo de formação durante todo o percurso na UnB.

À Universidade de Brasília, em especial ao TEL, e aos vários professores, pela sempre disposta acolhida e auxílio na pesquisa, oferecendo leituras e abrindo diálogo constantemente.

Ao Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, pela oportunidade de desenvolver minha pesquisa como aluno do curso de doutoramento.

Ao grupo de pesquisa *Literatura e modernidade periférica* da Universidade de Brasília, do qual sou membro, filiado ao CNPq, por ampliar consideravelmente meus horizontes críticos e teóricos, especialmente à coordenadora, Profa. Dra. Ana Laura dos Reis Corrêa, pela disponibilidade e atenção.

Ao grupo de pesquisa *Mayombe* da Universidade de Brasília, do qual sou membro, filiado ao CNPq, pela contribuição efetiva na pesquisa, sobretudo quando dos assuntos relacionados aos estudos empreendidos sobre Angola. Em especial, destaco a proximidade muito positiva com a professora Dra. Ana Cláudia da Silva, que coordena os trabalhos desse círculo acadêmico.

À professora Dra. Ana Mafalda Leite, por ter aceitado a parceria institucional na pesquisa de doutoramento, sendo ela a responsável por acompanhar as minhas atividades na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

À Universidade de Lisboa, pelo período proporcionado para estudos em suas instalações, nomeadamente no espaço de um dos mais completos acervos de Literaturas em Língua Portuguesa que já encontrei: a Biblioteca da FLUL.

Aos colegas da Universidade de Brasília, sobretudo do Departamento de Teoria Literária, pelos diálogos e por se fazerem pessoas de espírito inclinado para a cooperação recíproca em tal ambiente.

Agradecimentos Especiais

Com muito respeito e imensurável carinho, registro aqui o meu singelo agradecimento ao artífice de minha formação, o meu orientador e amigo Professor Doutor Edvaldo Bergamo, que desde longas datas assumiu com muita ética e responsabilidade a minha formação acadêmica. Por impagáveis que foram todos os momentos de sua dedicação em torno de inumeráveis tarefas, diálogos, pesquisas, leituras, de doação e adoção afetuosas, propondo o seu auxílio, deixo o meu afetuoso abraço de agradecimento. Deixo, ainda, o meu muito obrigado por ter conduzido brilhantemente o meu itinerário acadêmico que, por sua vez, extrapola os limites da pesquisa de doutoramento, na medida em que, com o encerramento de mais essa etapa de trabalhos em parceria, se vão dez longos anos de dedicação e acompanhamento competente, íntegro e respeitoso de sua parte, procurando sempre iluminar o meu caminho de pesquisador em curso. Sua tutoria, posso atestar, sempre foi da maior grandeza, o que vindo do senhor é atitude muitíssimo natural. Aqui deixo a minha admiração pelo seu trabalho enquanto intelectual e a minha reverência pelo percurso de sua carreira, tão extraordinariamente trilhado. Minha incessante gratidão ao profissional que me faz querer ser, com a sua maestria e o seu exemplo ético e humano, próprios de sua personalidade.

Resumo

Com base fundamentalmente na conceituação teórica de romance histórico de György Lukács (2011) e de Fernando Ainsa (1991; 2003), verificamos que a forma narrativa em destaque tem, nas últimas décadas, insistido no propósito de reequacionar acontecimentos passados e sua repercussão num presente permeável à vida de outrora. Em face de tais pressupostos, elegemos como *corpus* de análise os seguintes romances pertencentes às literaturas em língua portuguesa: *O tetraneto del-Rei*, de Haroldo Maranhão, *A gloriosa família*, de Pepetela, e *As naus*, de António Lobo Antunes. As três obras, respectivamente de autores brasileiro, angolano e português, figuram igualmente formações nacionais enfronhadas nos influxos históricos de um marco decisivo para os povos afetados: a expansão e refluxo da máquina mercante lusitana. Nossa tese concentra-se na hipótese principal de que são narrativas de extração histórica as quais estabelecem um diálogo profícuo entre si, na medida em que compartilham de um mesmo eixo estético-ideológico catalizador, por serem elaborações artísticas que subvertem versões correntes e hegemônicas da colonização portuguesa no processo literário de ficcionalização de um tempo pretérito determinante. Obras, em suma, que dão a ver períodos, personalidades, episódios controversos de um evento de grande influência coletiva e de enorme envergadura social, econômica e política: a colonização europeia dos trópicos e seus reflexos na antiga metrópole e ex-colônias, ainda na atualidade, o que demonstra como o movimento da história pode ser problematizado e reavivado pelos caminhos complexos e contraditórios da literatura na contemporaneidade.

Palavras-Chaves: literatura e história; romance histórico contemporâneo; colonização portuguesa; Haroldo Maranhão; Pepetela; Lobo Antunes.

Abstract

Based mainly on György Lukács' (2011) and Fernando Ainsa's (1991) theoretical conceptualization of historical novel, we observed that in the last decades the historical novel has been insistent on re-equating facts from the past and their repercussion in a present time that is still bridged to the past. Considering this scenario, we chose the following Portuguese-language novels as the *corpus* for analysis: *O tetraneto del-Rei*, de Haroldo Maranhão, *A gloriosa família*, de Pepetela, e *As naus*, de António Lobo Antunes. A Brazilian, an Angolan and a Portuguese wrote the three novels (sequentially). Such novels display, in a similar manner, national formation ingrained in the historical and decisive fact, especially for those who were affected: the expansion and outcome of the Lusitanian merchant machine. Our thesis relies on the hypothesis that those are narratives of historical extraction that establish a fruitful dialogue among themselves, as they share a similar esthetic-ideological axis, since they are artistic elaborations that subvert current and hegemonic niches of the Portuguese colonization in the literary process of fictionalization of the past. These literary works present periods, personalities, and controversial episodes of an event of noticeable influence and social, economic and political dimension: The European colonization of the tropics and its consequences in the ancient metropolis and in the former colonies. This dimension reveals how the movement of the History can be problematized and revived by the contradictory and complex paths of the contemporary Literature.

Keywords: Literature and History; contemporary historical novel; Portuguese colonization; Haroldo Maranhão; Pepetela; Lobo Antunes.

SUMÁRIO

1. Só o curso da história sanciona o que é transitório e o que é duradouro: para começo de conversa	10
2. Capítulo I: As fronteiras entre a história e a ficção: veredas que se bifurcam	33
2.1. A história da historiografia	49
2.2. Desdobramentos da história: convergências e divergências	61
2.3. As histórias disponíveis: embates	68
3. Capítulo II: A história do romance é a história de uma luta heroica: o gênero ficcional de figuração do passado	79
3.1. O romance histórico de György Lukács	88
3.2. O romance histórico contemporâneo: a teoria de György Lukács e depois	105
4. Capítulo III: Estes foram os chumbos inaugurais de cruentíssima guerra, que até hoje não terminou: a máquina mercante se instala nos trópicos em <i>O tetraneto del-Rei</i>	125
4.1. A história de uma empresa colonial contraditória	134
5. Capítulo IV: Não é só curiosidade vã, eu tenho sentido da História e da necessidade de a alimentar: a figuração da colonização europeia de Angola em <i>A gloriosa família</i>	169
5.1. Um espaço de disputas e de silêncios.....	177
6. Capítulo V: Não pertença mais aqui: às voltas com o Império Colonial Português em <i>As naus</i>.	212
6.1. A imersão no casulo da memória portuguesa	223
7. O escopo essencial do romance é a representação da direção em que a sociedade se move: para interromper por ora a conversa	261
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	283

***Só o curso da história sanciona o que é transitório e o que é
duradouro: para começo de conversa***

*La obra del arte es inevitablemente histórica precisamente en su
modo originario de validez.*

György Lukács

A literatura tem nos dito muito sobre o homem e sobre o mundo do homem. Existe, nessa modalidade artística, uma capacidade social e humana de representação que poucas vezes pôde ser experimentada em outros meios de produção artística. Percebe-se que o seu poder de figuração dos movimentos sociais e históricos é inegável. Sua capacidade de plasmar a vida avanta-se diante de mecanismos de reificação e, assim, a literatura foi se validando como forma artística empenhada em uma consciência esclarecedora do mundo. No caminho que pretende nossa pesquisa temos a incumbência de mostrar parte dessa faceta e trazer à tona traços reveladores dessa potencialidade. Por isso mesmo, elegemos para nossos estudos três romances em língua portuguesa que dessem conta do que aqui propusemos. O *corpus* selecionado expressa a riqueza de sua elaboração formal no âmbito de um modelo específico de narrativa. Trata-se dos romances *O tetraneto del-rei* (1982), de Haroldo Maranhão (1927-2004), *A gloriosa família* (1997): *o tempo dos flamengos*, de Carlos Maurício Pestana dos Santos, *o Pepetela* (1941), e *As naus* (1988), de António Lobo Antunes (1942).

A publicação de obras de ficção, que mantém nitidamente um diálogo com a história, por parte de homens de letras de notável perspicácia social, de maneira alguma pode ser considerada gratuita. Esses romancistas buscaram se dedicar à pesquisa histórica para produzirem em suas ficções aquilo que a historiografia, circunscrita aos limites de seu estatuto, não pôde dar: a compreensão de um movimento amplo, complexo e contraditório da vida, e ao fazê-lo, a arte das letras proporcionou uma consciência particular, ao mesmo tempo totalizadora, do movimento da história. Ao proceder assim, parece-nos claramente que houve uma vontade aguerrida da busca por representar o povo – sobretudo o seu povo –, a partir de sua história e, mais particularmente de uma história em comum que une essas três narrativas de ficção: o processo colonizador português. Ao se portarem dessa maneira, os artífices elucidam a veemente função transformadora e humanizadora proporcionada pela literatura, possível a partir das estratégias de produção sobre as quais falaremos mais adiante.

Os três romances, respectivamente de autores brasileiro, angolano e português, representam também essas nações, suas comunidades e, sobretudo, os influxos históricos de um determinado marco verídico recuperado pelas veredas do romance histórico. Nesse sentido, estamos diante de um gênero narrativo de ficção histórica que surge, segundo a teoria de György Lukács (2011), nas primeiras décadas do século XIX, com a produção

realista de Walter Scott, e se desenvolve ao longo dessa mesma centúria, ganhando força expressiva já na segunda metade do século seguinte (AINSA, 1991; 2003). As razões pelas quais esse tipo de produção vem adquirindo fôlego passa por questões também históricas, como procuramos desenvolver em nossa pesquisa. Todavia, adiantamos que o romance histórico nas últimas décadas do século XX – período da produção e da publicação dos romances aqui estudados –, debruça-se insistentemente sobre a tarefa de rever a história dos povos, dando a ela um caráter mais aberto, complementar ou, ainda, diversa do passado, dialogando, no mínimo, com a tradição historiográfica estabelecida. Para Walter Benjamin, o intento de romancistas que trilham esses caminhos é sempre o de “escovar a história a contrapelo” (1994, p. 225), na medida em que tomam o caminho contrário do fluxo da vida pretérita contada pela narrativa historiográfica. Uma das hipóteses que levantamos no presente estudo é a de que esse reaver os meandros da história parece ser uma necessidade quando da proximidade da virada para o século XXI e, tratando-se dos países mencionados, a requalificação do processo colonizador passa a ser pauta entre os intelectuais, pois o mesmo pode ser reavaliado em relação a sua configuração ou, ainda, no tocante às suas reverberações presentes e futuras.

Outra hipótese que levantamos é a de que os romances históricos produzidos largamente na segunda metade dos séculos XX, nos três países mencionados, estão inseridos em um ambiente próprio de pesquisa e de atuação consciente, por parte de seus escritores, de apresentar, via arte, aspectos esquecidos, consciente ou inconscientemente, da história de determinados momentos fundacionais da formação nacional. Em outras palavras, ganha relevância nos denominados estudos pós-coloniais a produção de obras literárias como as que vamos encontrar mais à frente. Essa nova corrente de pensamento vem adquirindo força também nas últimas décadas do século XX, como nos mostra Maria Alzira Seixo, quando alega que o “pós-colonialismo se radicou na actuação reflexiva e discursiva contemporânea” (2002, p. 502) e sobre o qual já se nota uma relevante bibliografia. Por estudos pós-coloniais, tomamos de empréstimo, também, as noções da pesquisadora Inocência Mata (2007) ao dizer que essa corrente tem por princípio a produção intelectual – ficcional ou não – que esteja alinhada a uma nova visão de sociedade, da qual a condição periférica de determinados grupos sociais é recolocada no cenário de discussão, possibilitando às esferas anteriormente silenciadas se posicionarem diante das esferas silenciadoras. Nas palavras da estudiosa, “pode-se entender o pós-

colonial no sentido de uma temporalidade que agencia a sua existência após um processo de descolonização e independência política” (2007, p. 39). No entanto, por amplo que seja, não podemos reduzir essa nova corrente de pensamento acadêmico à produção advinda dos países descolonizados, independentemente da época. O que ocorre é que tomamos aqui o pós-colonialismo como uma disposição arguta e perspicaz de se refletir o próprio e o alheio, a partir da revisão dos regimes de empoderamento de uns sobre os demais. Essa ponderação crítica é feita não apenas por aqueles que foram emudecidos. No caso de nossa pesquisa, há uma produção inserida nesse momento do pós-colonialismo, que por sua vez parte de uma nação que há muito já se consolidou como independente; outra que recém-liberta ainda constrói suas balizas sociais e políticas; e, ainda, outra que representa o espaço do ex-colonizador. Para Inocência Mata o que importa hoje estudar “são os efeitos das relações de poder, seja entre entidades diferentes externas, seja entre entidades que participam do mesmo espaço interno”. Portanto, “a teoria pós-colonial tem de se deter na dinâmica das relações entre centro e periferia, mesmo se periferias internalizadas” (2007, p. 40).

Nos estudos de Ana Mafalda Leite, outra importante estudiosa das questões pós-coloniais, aproximamos ainda mais o conceito dessa tendência ao intuito promovido em nossas análises acerca do *corpus* selecionado. Nas palavras da pesquisadora, o pós-colonial “a partir dos anos setenta, é termo usado pela crítica, em diversas áreas de estudo, para discutir os efeitos culturais da colonização” (2013, p. 11), sendo assim, mais precisamente para a nossa área de interesse, vale apontar como a estudiosa de literatura expõe pontualmente a questão:

O termo *Pós-colonialismo* pode entender-se como incluindo todas as estratégias discursivas e performativas (criativas, críticas e teóricas) que frustram a visão colonial, incluindo, obviamente, a época colonial; o termo é passível de englobar além dos escritos provenientes das ex-colônias da Europa, o conjunto de práticas discursivas, em que predomina a resistência às ideologias colonialistas, implicando um alargamento do *corpus*, capaz de incluir outra textualidade que não apenas das literaturas emergentes, como o caso dos textos literários das ex-metrópoles, reveladores de sentidos críticos sobre o colonialismo (LEITE, 2013, p. 11, grifos da autora).

Por isso mesmo estamos diante de narrativas de ficção que trabalham com o passado e que, dentro de uma perspectiva pós-colonial, iluminam, mais propriamente, as versões que se tem de um determinado passado, pontual, demarcado, afim de reequacionar

os sentidos que foram atribuídos por uma exposição quase unívoca das ações em torno do evento da colonização portuguesa. Em vista disso, à nossa frente encontram-se romances históricos. Conseqüentemente, desde já, se torna evidente o nosso intento de compreender como essas produções se enquadram nessa modalidade do gênero romanesco e, ainda, buscar relações entre as obras aqui estudadas, para além da língua comum.

É preciso deixar claro que a pesquisa proposta por nós procura expor os aspectos da teoria pós-colonial, sucintamente já apresentados, sem, com isso, desconsiderar ou minimizar os pressupostos basilares do materialismo dialético de Karl Marx, que posteriormente foram recuperados por György Lukács, teórico de maior relevância no estudo que propusemos. Isso porque acreditamos, como demonstraremos ao longo de nossa explanação, que é a partir desse método de figuração da vida, para utilizar a expressão de György Lukács (2011), que a arte, no caso especial aqui a literatura, consegue captar a vida do homem no seu sentido mais realista, ou seja, naquilo que mais essencialmente pode dar conta das relações entre o ser e a sociedade. Segundo a pesquisadora Maria da Glória Bordini, “é pela atenção ao humano e a seu ser em devir que Lukács salta de uma visão hegeliana do espírito [...] para um conceito materialista do homem” (2003, p. 33-34). É desse teórico que, sobretudo, nos valem para compreender a importância e a validação da produção do romance histórico que, desde sempre, buscou encontrar nos escombros de uma história pretérita a compreensão viva do movimento da história. Para tanto, é preciso aqui apresentar a definição desse teórico sobre o que estamos tomando como ponto fulcral para a disposição de nossa pesquisa:

O que era o materialismo histórico? Era, sem dúvida, um método científico para compreender os acontecimentos do passado em sua essência verdadeira. Mas em oposição aos métodos da história da burguesia, ele nos permite, ao mesmo tempo, considerar o presente sob o ponto de vista da história, ou seja, cientificamente, e visualizar nela não apenas os fenômenos de superfície, mas também aquelas forças motrizes mais profundas da história que, na realidade, movem os acontecimentos (LUKÁCS, 2012, p. 414-415).

Esse despertar da consciência, por isso, parte da “consequência do conhecimento da verdadeira situação, do contexto histórico efetivamente existente” (LUKÁCS, 2012, p. 415). Isso faz com que uma importante frente se levante para dar conta de uma percepção da história e, conseqüentemente, para o entendimento do modo de se fazer os romances históricos aqui postos em cotejo. Trata-se de do método realista de

captação e figuração da vida, essa técnica “que habilita os homens a perceberem sua natureza real” (PERRONE, 2003, p. 26) e que dá como resultado a compreensão totalizadora das relações que regem mutualmente e reciprocamente a vida do homem em seu mundo. É salutar recuperar ainda os pressupostos de Celso Frederico, renomado estudioso da concepção materialista da história, para clarear o que estamos propondo aqui como um dos eixos das análises que propusemos desenvolver neste trabalho. Segundo o crítico, na esteira de György Lukács, “o realismo é, então, entendido como um *método* para figurar artisticamente a realidade, uma *atitude* do escritor presente em toda a história, dos gregos aos dias de hoje, e não uma escola literária” (FREDERICO, 2015, p. 108, grifos do autor). Com essa atitude, o romancista busca encontrar a totalidade da vida “unificando todas as incongruências da situação histórica” (BORDONI, 2003, p. 42). Assim, o que propusemos em nossas análises, que têm como *corpus* três romances históricos contemporâneos de língua portuguesa, é seguir, sobretudo, os pressupostos teóricos de György Lukács (2011) para aferir, nos objetos de estudo, os principais elementos constitutivos do gênero de narrativa de extração histórica. Os fundamentos elencados pelo teórico húngaro podem ser vistos sinteticamente no seguinte trecho de uma importante estudiosa da ficção historiográfica contemporânea:

Georg Lukács faz, pois, duas exigências ao romance histórico: a recuperação da “singularidade histórica” de uma época, o que logo a seguir ele designará como “verdade histórica”; a tradução da singularidade histórica por meio da atuação da personagem, de modo que o comportamento dos agentes explicita as peculiaridades da época apresentada (ZILBERMAN, 2003, p. 113).

O convite a olhar essas três narrativas de ficção histórica parte de uma tese que estabelecemos e que buscamos, ao longo de todo o exposto, ir abalizando até chegarmos à conclusão. Acreditamos que as três produções estabelecem um diálogo entre si na medida em que compartilham de um mesmo eixo formulador: são romances que reequacionam a história da colonização portuguesa, subvertendo alguns marcos desse evento, a partir da apresentação irônica, parodizada e rebaixada de personagens e feitos inolvidáveis, outrora apresentados pela historiografia como atos heroicos inapagáveis. Essa subversão tem um fim lógico e plausível, o de dar uma compreensão mais ampla e complexa desse movimento histórico, além de apontar para outra possibilidade de compreensão do passado – tão válida quanto as já constituídas – e, ao mesmo tempo, fazer

ver no presente os influxos do tempo pretérito, agora reverberados. Essa revisão subvertida, irônica e parodiada da história da empreitada colonial portuguesa só é possível por se tratar de três obras nitidamente enquadradas no gênero do romance histórico (LUKÁCS, 2011), do qual falaremos adiante. O que ocorre é que a maneira pela qual vemos a necessidade do romance histórico para a recuperação do passado passa, também, pela deficiência da maneira pela qual a historiografia, sobretudo a tradicional, apresentou os fatos sobre o episódio histórico de que lançamos mão. É nesse sentido que resgatamos aqui um importante trabalho de Walter Mignolo sobre a fronteira entre literatura e o factual: “as ciências sociais, a antropologia e a história colonial, precisam valer-se de categorias que lhes parecem poéticas ou literárias, porque a historiografia ocidental tradicional parece não dar conta desses testemunhos, dessas vozes” (2001, p.137) e, por isso, esse modelo específico de romance busca uma aproximação com história sem, todavia, pretender sê-la. Para Alfredo Bosi, “do lado da literatura, também há o desejo de retomar uma relação muito forte com o real, uma relação que também ignorasse aqueles limites muito precisos que separavam o verificável e o não-verificável, o histórico propriamente dito e o ficcional” (BOSI apud MIGNOLO, 2001, p. 136). Sobre esses aspectos, vários estudiosos comungam da prerrogativa de que a literatura pode oferecer uma compreensão plausível das contradições da vida, como afirma Karl Kouht: “história e ficção são relatos que pretendem reconstruir e organizar a realidade” ainda que, para o pesquisador, “é a literatura que melhor sintetiza, quando não configura, a história de um povo” (1997, p. 112)

A Literatura Comparada foi outra corrente teórica importante que perpassou todo o trabalho de pesquisa. De ampla definição, sobretudo quando da aproximação do terceiro milênio, tal campo de estudos é fundamento para justificar o intento promovido de resgatar a matéria de um passado remoto, tanto quanto o de cotejar entre si os romances de Haroldo Maranhão, Pepetela e António Lobo Antunes. É por meio da abordagem desses três objetos de ficção que percebemos a importância do método comparatista, tanto que não poderíamos deixar de apresentar uma sucinta exposição sobre as balizas da Literatura Comparada sem a intervenção de Cláudio Guillén, importante conhecedor da área. Uma das concepções mais instigantes, e da qual fazemos uso aqui, é a de que a Literatura Comparada se configura como um “estudo sistemático de conjuntos supranacionais” (2001, p. 385). Essa área de atuação ampla tem sido desde sempre uma disciplina

decididamente histórica, de estudiosos que “vivem e pensam história. Mais precisamente por isso esbarram nos limites do conhecimento histórico ou historicista” (GUILLÉN, 2001, p. 399). Para o investigador, um dos principais aspectos da Literatura Comparada está na capacidade que seus adeptos têm de trabalhar de forma dialética – principal ferramenta do comparatista –, uma vez que “a investigação de relações dialéticas conduz ao enriquecimento progressivo da nossa percepção dos elementos constitutivos” (2001, p. 397). Deste modo, o trabalho dentro da perspectiva da Literatura Comparada possibilita uma apreciação mais dinâmica do material à disposição do comparatista, proporcionando uma atividade à altura da necessidade que a matéria exige. Essa matéria, como a própria concepção de trabalho dos comparatistas contemporâneos já autoriza, provém dos mais diferentes campos, como os da teoria literária ou das humanidades, dos quais nos interessa muito proximamente o campo da história, já que “a literatura comparada aspira a elucidar e a enriquecer a representação literária da condição humana em todas as suas variações” (FOX-GENOVESE, p. 2001, p. 34). Tendo como ponto de partida tais pressupostos, acreditamos que a história se estabelece, assim, como uma importante seara, na medida em que amplia o campo de atuação comparatista previsto e “oferece o valor inestimável de nos ajudar a apreciar o contexto em que (e o público para que) vários autores escreveram” (FOX-GENOVESE, p. 2001, p. 32).

Apesar de seu surgimento datar dos primeiros anos do século XX, na França, onde a Literatura Comparada seguia uma dinâmica bastante diferente da hoje praticada em quase todos os países de produção crítica e literária considerável – aqui apontamos o problema da fonte e da influência, tão caras aos primeiros comparatistas, mas que não nos cabe desenvolver neste trabalho – é também nas últimas décadas do mesmo século que a Literatura Comparada ganha uma dinâmica de produção jamais vista em sua história, como aponta Tânia Franco Carvalhal. Conforme a investigadora, é preciso compreender que a dinâmica dessa área de estudos transformou-se largamente em relação aos seus primeiros pressupostos, “em primeiro lugar, porque a aproximação do terceiro milênio estimula os balanços e, ao mesmo tempo, as interrogações prospectivas”, possibilitando, assim, o surgimento da Literatura Comparada em cada país, assim como “o desenvolvimento que ali ganha, sua maior ou menor institucionalização como disciplina acadêmica, e os diversos textos que realizam, de forma sintética, uma leitura do passado” (1997, p. 08). Como constatamos, a virada do novo século também autoriza novas perspectivas no campo dos

estudos comparatistas. De toda forma, o que nos interessa mais de perto, aqui, é compreender que a partir das novas concepções no campo dos estudos da Literatura Comparada, os romances a serem cotejados podem indiscutivelmente serem incluídos no rol de trabalhos da área comparatista.

Seguindo o caminho, um dos primeiros passos foi o de auscultar as polêmicas teóricas relativas à arena historiográfica. Antes de qualquer análise, foi preciso compreender os movimentos próprios dessa ciência, como a denominam alguns estudiosos. É sabido que o gênero literário dispõe de um diálogo profícuo com a história e, portanto, comunga também de premissas dessa área de conhecimento. Começamos essa discussão tão benfazeja com uma citação importante acerca da interlocução entre as duas áreas de conhecimento, que pretendemos desenvolver mais adiante, no capítulo primeiro desta pesquisa. Por agora, vale registrar, já dando pistas dos caminhos trilhados por nós, as palavras de Luiz Costa Lima:

Se a história é menos envolvida pela mimesis do que o texto poético é porque, como teria dito Kant, nela a imaginação é mera serva do entendimento. Mas, ao contrário do que sucede nas ciências da natureza, a sua é uma submissão incompleta. Submetida à parcialidade, a verdade que a escrita da história demanda é sempre porosa, sujeita à retificação, e não só a do erro de julgamento de seu agente. Mas isso não a torna *constitutivamente imaginativa*. Parcial, a verdade na escrita da história não *reduplica* o que já estivesse no fato, mas o submete a uma deliberação judicativa; a verdade é da mesma família do que sucede ao fim de um processo judiciário [...]. A imaginação atua na escrita da história, mas não é o seu lastro. Porosa, a história não há de ser menos voraz, ela não pode pretender, como as ciências da natureza, a formulação de leis porque não pode renunciar à parcialidade (LIMA, 2006, p. 65, grifos do autor).

Ao abordar as correntes historiográficas, no primeiro capítulo deste estudo, buscamos verificar de que maneira essa epistemologia assumiu, ora mais, ora menos, as fontes de apropriação do passado como documento válido de aferição do tempo e das ações, assim como da noção sobre o próprio fazer histórico. Essa correspondência entre o comportamento proposto pela historiografia em relação às concepções sobre seu estatuto e a proposta da produção do romance histórico parece, à primeira vista, de menor importância. Ocorre que, ao contrário, com base no primeiro momento do estudo, é possível averiguar como o romance histórico, no seu momento de produção, parece compartilhar de algumas propostas que são também da historiografia. Esse contato, todavia, é de mão dupla, tanto que, com um capítulo dedicado ao entrelaçamento da

história e da literatura podemos aferir o quanto o diálogo entre as duas áreas se dá de forma profícua e o quanto se torna difícil apontar ou distinguir qual das duas epistemologias contribui ou contamina a outra no seu fazer específico, que é o de narrar um fato, seja ele verídico ou não, já que ambos são campos tributários da verossimilhança, como os reconhecemos. Em outras palavras, o primeiro capítulo nos mostra como a história e a literatura andam de mãos dadas e, nos séculos destinados à explanação que propusemos, em síntese, o XIX e o XX, com destaque para o segundo, se notará que, na medida em que o estatuto da história muda, altera-se também a forma de apropriação do material factual por parte da literatura. Ou será o contrário? Foi relevante apurar e constatar que há um diálogo inegável entre a maneira de se fazer história e a de se fazer literatura, e não procuramos, com isso, verificar qual das duas áreas influencia a outra, por não ser decisivo para nós, nesta pesquisa. De toda forma, entendemos, e isso poderá ser verificado no capítulo que abre nosso trabalho, que os procedimentos do fazer histórico se tornam mais maleáveis no século XX, sobretudo nos últimos anos, período em que surgem diversos romances históricos também maleáveis, em relação aos anteriores, e entre os quais estão os analisados por essa pesquisa. Para Alfredo Bosi, as ciências humanas, perdendo o estatuto mais rígido que conservaram até o Positivismo e o Evolucionismo “acabaram borrando as fronteiras e exigindo dos seus estudiosos a produção de discursos mais complexos, mais flexíveis, mais dúcteis” (2001, p. 136). Em relação à literatura, talvez não seja mesmo preciso comprovar essa maleabilidade, genealogicamente das artes, que parece contaminar o processo da sua vizinha fronteira no artifício de recuperação narrativa da vida. Assim, ao se aproximar da arte, a história acaba por contribuir com aquilo que Nicolas Tertulian considera essencial: o empréstimo que esta faz das categorias das produções artísticas, já que, para uma melhor efetivação do reflexo da realidade, uma obra historiográfica necessitaria desse contato, pois, ao contrário “a ‘humanidade’ onipresente e invisível dos acontecimentos históricos, sua ‘ressonância nas almas’, sua ‘intimidade’ (sua ‘poesia’) são dificilmente analisáveis com as categorias lógicas” (2008, p. 176).

Ainda sobre a justificativa para a produção do primeiro capítulo, onde entram categorias da historiografia para o estudo comparativo desta com a literatura, vale fazer aqui uma pequena digressão ilustrativa da produção do romance histórico do século XIX e aproximar essa elaboração do que é feito no século XX. Naquele período de concepção positivista da história, como veremos no primeiro capítulo, o romance histórico de Walter

Scott não buscava reverter a verdade da historiografia, dismantelando as suas balizas e rebaixando os seus fundamentos. O que há no romance histórico do escocês é uma ampliação do próprio sentido da história e do movimento amplo e contínuo que conduz a vida dos homens, como verificaremos no segundo capítulo destinado à exposição do gênero criado por esse autor. Nessa medida, o romance histórico do século XIX dialoga com a narrativa historiográfica da mesma época, contestando a sua capacidade de representação pouco ampliada da vida. Daí, não podemos dizer que o intento da produção de narrativas de ficção histórica daquele quartel era o de desconfigurar essa mesma história enquanto validade material. Ao passo que, no século que se segue, sobretudo na sua segunda metade, com a abertura do próprio estatuto da historiografia, a produção do romance histórico ganha outros contornos, de caráter mais anárquico e burlesco, dando a ver uma parodização aguda da matéria factual, no intuito, muitas vezes, de retirar da narrativa histórica o apoio que a sustenta, a sua capacidade de representar a existência de forma fidedigna, desestabilizando-a para promover uma versão alternativa da vida, também mais ampla e consciente, porque similarmente contestatória de paradigmas e tradições. Com esse breve excuro, o que pretendemos mostrar é o pressuposto de que essa nova faceta do romance histórico, denominado contemporâneo, não nos parece isolada. A historiografia do século XX, como veremos logo mais, passa a questionar a si mesma e a rever os seus procedimentos entre aquilo que é narrado por seus artífices e aquilo que se intenta como verdade. Essas primeiras reflexões, sintéticas, discutidas e exemplificadas no capítulo primeiro, possibilita-nos levantar a hipótese do diálogo entre a história e a literatura como influência recíproca entre as áreas e, portanto, dando-nos as garantias de que foi salutar uma primeira abordagem sobre o caminho historiográfico da história e da literatura, pelo menos em algumas amostras essenciais.

É nessa medida que entendimentos acerca da história enquanto ciência, da história crítica, da história material ou história como discurso são apresentados, assim como a forma pela qual cada uma dessas vertentes de se pensar e de se fazer história manifestam-se. Além disso, ao longo do percurso de atuação dessa área, percebe-se que houve uma significativa ampliação do que se considera uma fonte de pesquisa histórica adequada, algo que, em nosso caso, pode ter influenciado em grande medida a produção dos romances aqui em cotejo. Como constatamos, a literatura é tributária da história e esta também contribui incontestavelmente para a produção daquela. Por isso, nos estudos que

desenvolvemos sobre a história, como área que se desenvolve, se amplia e se modifica em relação ao seu estatuto, sobretudo entre os séculos XIX e XX, já fomos, de antemão, estabelecendo as relações com o que ocorre em relação à literatura nos mesmos períodos. Estamos assegurados, portanto, que o capítulo primeiro é um caminho que mescla conhecimento histórico e conhecimento literário para explorar essa fronteira movediça.

No segundo capítulo procuramos trazer à tela discussões para um campo ainda mais específico da produção literária, mas que não abandona o diálogo sempre presente com a história. Nesse momento apresentamos o gênero romance como particularidade artística que melhor se aproxima da matéria factual. Algumas definições dessa forma foram postas à disposição para iluminar o que propusemos adiante, ainda no mesmo capítulo: a teoria do romance histórico, apresentada primeiramente pelo húngaro György Lukács (1936), contemplando o surgimento e desenvolvimento dessa espécie narrativa durante o século XIX e início do século posterior e, em seguida, o desenho das alterações que sofre o gênero nas produções da segunda metade do século XX, desta vez trazidas pelo uruguaio Fernando Ainsa (1991; 2003). Em especial, sobre György Lukács, a escolha por esse teórico para fundamentar as bases de nossa pesquisa deve-se, entre outras coisas, ao fato de ser ele o primeiro grande conceituador a desenvolver estudo sistemático e de fôlego sobre o gênero de romance que estudamos aqui, pautado por uma elaboração de nítido e voluntário diálogo com a história. Ao eleger o escritor escocês Walter Scott como precursor do romance histórico, pelo menos no mundo ocidental, György Lukács desenvolve o seu trabalho intitulado *O romance histórico* (2011), publicado pela primeira vez em 1936, fazendo um percurso desde os primeiros anos do século XIX até as primeiras décadas do século seguinte, e destacando importantes nomes da narrativa de extração histórica que surgiram e desenvolveram suas ficções posteriormente ao modelo iniciado por Scott. Produções que, entretanto, já vão sendo elaboradas ora mais, ora menos, com diferenças substanciais em relação ao conjunto pioneiro. Nesse caminho teórico, nomes como de Balzac, Alexandre Dumas, Manzoni, Pushkin e Tolstoi vão surgindo e delineando o próprio desenvolvimento do gênero de escrita a que eles se dedicaram e sobre o qual György Lukács desenvolve seu trabalho. Por ora, o importante é dizer que um estudo que pretende aferir a categoria de gênero de extração histórica para três produções de ficção, lançadas nos finais do século XX, de maneira alguma poderia ignorar ou fazer vistas

displicentes a mais importante teoria sobre a forma literária exercitada ainda em nossos dias.

Uma das perspectivas proeminentes e de forte inclinação desta pesquisa é a da atualidade ou permanência do realismo, desenvolvida também por György Lukács, como já mostramos, que elabora a definição do problema da representação literária na esteira daquilo que Hegel e Marx já havia exposto acerca da *práxis* realista, sobre a qual toda produção deve efetivamente “elevar-se acima de um imediatismo” (LUKÁCS, 2012, p. 19). Para o teórico húngaro, a base da teoria de Marx é o fundamento para se chegar a uma perspectiva mais ampla e coerente da vida e, em um de seus principais textos da vertente marxista, afirma que a proposta de estudo, ou, como o mesmo aponta, a “meta é determinada, antes de mais nada, pela convicção de que a doutrina e o método de Marx trazem também *enfim o método correto* para o conhecimento da sociedade e da história” (LUKÁCS, 2012, p. 54, grifos do autor). A importância de elucidar as teorias de György Lukács acerca do realismo dá-se na medida em que a partir delas alguns conceitos fundamentais para a compreensão da obra literária surgem com mais nitidez e deles nos valem para desenvolvermos nossos estudos propostos nesta pesquisa. São noções como a de captação realista da vida, um princípio da busca pela totalidade, tão cara aos filósofos citados acima, que viabilizaram o caminho para a defesa da tese que propusemos. A teoria de György Lukács sobre o romance histórico, assim como os seus estudos destinados à apreensão realista da história, mostrou-se, evidentemente, mais eficaz para um exame crítico satisfatório dos romances que selecionamos.

Vale dizer que no método realista, que aqui assumimos, tendo por base os teóricos anteriormente citados, a função dos romances é a de recompor e expor “o processo oculto pela reificação da vida cotidiana e mostrar o que estava escondido” e, nesse sentido, esse gênero busca trazer ao primeiro plano “o processo pelo qual o capitalismo esmagava as tentativas de realização dos seres humanos, dos indivíduos, para revelar assim a tendência objetiva” (OLIVEIRA, 2013, p. 48). No âmbito mais emblemático desse modelo de escrita, como diz György Lukács, a produção literária, realista, podia figurar de forma “poética” e “plasticamente” os aspectos da vida humana, uma vez que, nessas produções, “as potências sociais ainda se manifestavam como relações humanas” (LUKÁCS, 2011, p. 251-252). Em um dos mais importantes estudos que desenvolveu sobre o assunto, György Lukács diz:

Si la literatura es realmente una forma particular de reflejo de la realidad objetiva, entonces le importa mucho captar esa realidad tal como realmente es y no limitarse a reproducir lo que aparece inmediatamente. Si el escritor aspira a una captación y una exposición de la realidad tal como ésta es realmente, o sea, si el escritor es verdaderamente un realista, entonces desempeña una función decisiva el problema de la totalidad objetiva de la realidad (1977, p. 13-14)¹.

É nesse sentido, portanto, que a obra literária busca uma representação que “em nada se assemelha à pretensão de uma apreensão absoluta e imediata da realidade” (VAISMAN e VEDDA, 2014, p. 259). É, portanto, como nos ensina György Lukács (2012), a partir dessa busca por uma captação realista da vida, que se pretende chegar à totalidade, estágio no qual se possibilita uma compreensão do sentido histórico de forma mais complexa e humana, numa produção que integre “os fatos da vida social (enquanto elementos do desenvolvimento histórico) numa *totalidade*”, para, assim, “tornar possível o conhecimento da *realidade*” (2012, p. 76, grifos do autor). Por fim, nessa apresentação sintética que estabelecemos de alguns conceitos fundamentais da pesquisa em foco, o que fazemos é procurar delinear a maneira mais conveniente pela qual o método realista adéqua-se ao objeto de pesquisa. Isso se dá tendo em mente que ao produzir seus romances históricos, Haroldo Maranhão, Pepetela e António Lobo Antunes mesclaram aos acontecimentos de caráter coletivo, ou seja, aos acontecimentos históricos, situações vivenciadas e sentidas privadamente, por exemplo, na ação e na vivência dos personagens em sua expressão de individualidade, compondo uma teia complexa e interligada dos acontecimentos. Essa capacidade faz gerar um movimento interno da obra revelador de uma dinâmica externa. Tendo dito isso, desde já, adiantamos que uma importante chave para a compreensão do que seja a captação realista da história e, portanto, da vida em movimento, é a faculdade de ver reverberar na vida privada os acontecimentos sócios-históricos, que interferem e transtornam o curso das individualidades humanas, portanto, “esse entrecruzamento entre os destinos individuais e as possibilidades concretas postas pelo desenvolvimento social é a chave do romance realista” (FREDERICO, 2013, p. 109).

¹ “Se a literatura é realmente uma forma particular de reflexo da realidade objetiva, então importa muito a ela captar essa realidade tal como realmente é e não se limitar a reproduzir o que aparece imediatamente. Se o escritor aspira a uma captação e a uma exposição da realidade tal como esta realmente é, ou seja, se o escritor é verdadeiramente um realista, então desempenha uma função decisiva acerca do problema da totalidade objetiva da realidade” (tradução nossa). Parte da teoria e da crítica que serão utilizadas aqui está originalmente publicada na língua espanhola. Nesses casos o que fizemos foi uma tradução livre que está posta em notas de rodapé.

Ainda sobre as discussões acerca do romance histórico enquanto gênero, agora desenvolvido sobretudo na segunda metade do século XX, mobilizamos principalmente os apontamentos elaborados pelo crítico uruguaio Fernando Ainsa (1991; 2003). O interesse acerca dos estudos impetrados por este crítico deve-se ao fato de acreditarmos serem as suas observações sobre a produção mais recente de narrativas de ficção histórica, bastante apropriadas para o enfrentamento dos romances selecionados. Como dissemos, as três obras têm como material factual de apropriação e assimilação o processo colonizador português. Ao elegermos essas produções como romances históricos, fomos em busca de concepções críticas e teóricas que dessem conta, mais apropriadamente, tanto das questões relacionadas ao gênero quanto às relacionadas à matéria sobre a qual o *corpus* figura. Nesse sentido, ao apresentar as correntes críticas hispano-americanas do romance histórico, tivemos convicção de respondermos bem aos nossos objetivos.

O romance histórico contemporâneo, como o chamaremos aqui, balizados pelos estudos críticos de nomes como Perry Anderson, Frederic Jameson, Carlos Alexandre Baumgarten, Peter Elmore, Antônio Roberto Esteves, Maria Tereza de Freitas, Karl Kohut, Matta Induráin, Seymour Menton, Márquez Rodríguez e Fernando Ainsa demarcam o chão teórico e crítico do qual nos valem para a compreensão de como se configura a narrativa de extração histórica na segunda metade do século XX e, por conseguinte, também prepara o terreno das análises que pretendemos fazer quando da leitura crítica do *corpus* selecionado. De um modo geral, todos os nomes elencados convergem para uma compreensão mais ou menos unívoca da situação histórico-social de seu tempo e, portanto, dos desafios, também mais ou menos coesos, para a produção do romance histórico nos finais do século XX, como podemos ver no trecho a seguir, ilustrando uma síntese desse espírito coerente de intenções:

Uma resposta-padrão diria que, se deixarmos de lado precursores individuais, a decolagem dessa forma data dos anos de 1970. O que elas traduzem, essencialmente, é a experiência da derrota – a história do que deu errado no continente, a despeito do heroísmo, lirismo e colorido: o descarte das democracias, o esmagamento das guerrilhas, a expansão das ditaduras militares, o desaparecimento e torturas que marcam o período. Daí a centralidade de romances sobre ditadores nesse conjunto de escritos. As formas distorcidas e fantásticas de um passado alternativo, de acordo com essa leitura, seriam originadas a partir das esperanças frustradas do presente, bem como de muitas reflexões, advertências ou consolações. É difícil negar a força desse diagnóstico (ANDERSON, 2011, p. 218).

Para Maria da Glória Bordini (2003), o gênero, já na contemporaneidade, desenvolve-se, principalmente, nos “países em ruínas”, já que esses se voltam ao passado para reencontrarem o próprio sentido da história, presentemente perdido. Todavia, como alerta a investigadora, a derrocada aqui pode não ser apenas material. Em suma, observa-se um descompasso da história e nesse cenário o romance histórico volta a ser produzido em grande escala e com uma força estética bastante relevante. Por isso mesmo, o que pretendemos, com essas observações, mesmo que por ora sintéticas, é fazer notar que não se trata, na pesquisa que apresentamos, de promover um movimento de exclusão da teoria fundacional do romance histórico em detrimento do desenvolvimento e das peculiaridades que o mesmo assume na contemporaneidade, até porque, como o reconhecemos, trata-se de um único gênero de romance de narrativa de extração histórica que vai se modificando em alguns pontos, em vista das próprias modificações também históricas, como será melhor explanado adiante. Para reforçar essa assertiva, coube, ainda, fazer a abordagem de outra perspectiva para esse modelo de narrativa de ficção de contato com a história, a saber, o da metaficção historiográfica teorizada pela canadense Linda Hutcheon (1991) e que concorre temporalmente e em algumas estratégias de produção com o arcabouço conceitual proposto por Fernando Ainsa (1991; 2003).

Recorrer aos três paradigmas, para nós, de maior evidência da produção da narrativa de extração histórica² - Lukács, Ainsa e Hutcheon – fez-se importante para compreendermos em que medida os romances analisados se aproximam de um ou mais modelos teorizados por esses estudiosos, com larga exceção daquele produto de apropriação fictício-histórica proposto pela canadense. Vale lembrar, como abordaremos no capítulo dois, que as diferenças presentes entre os construtos teóricos expostos por György Lukács e Fernando Ainsa para com a asserção de Linda Hutcheon advêm, também, de concepções acerca da história, do tempo e da sociedade. Já de antemão, o que podemos adiantar é que a concepção que tomamos de história e, portanto, de produção de romances que recuperam esse produto humano, é a concepção marxista da história, sob a qual a encaramos como materialidade. “El materialismo dialéctico parte, en cambio, de la existencia objetiva de las categorías como formas de la realidad, y considera sus modos psicológicos de manifestación como el reflejo inmediato del ser independiente de la

² A expressão “narrativa de extração histórica” foi cunhada por André Trouche (2006).

consciência” (LUKÁCS, 1967, p. 232),³ e não como discurso, diferenciando nossos caminhos daqueles adotados pela estudiosa da metaficção historiográfica. Assim também, quando constatamos que a produção dos romances históricos de Haroldo Maranhão, Pepetela e António Lobo Antunes vão muito além de um “passatempo do passado” (HUTCHEON, 1991) distamos enormemente das teorias em voga de um romance histórico produzido sob a luz de uma tendência, para nós parcial, de um certo pós-modernismo, do qual também não comungamos. Isso porque, seguindo os pressupostos de concepção histórica que já apresentamos aqui refutamos a seguinte lógica:

Os pós-modernistas interessam-se por linguagem, cultura e discurso. Para alguns, isso parece significar, de forma bem literal, que os seres humanos e suas relações são constituídos por linguagem e nada mais, ou, no mínimo, que a linguagem é tudo o que podemos conhecer do mundo e que não temos acesso a qualquer outra realidade (WOOD, 1999, p. 11).

Essa recusa da teoria da metaficção historiográfica fica exemplificada quando assumimos prontamente que há objetivos evidentemente diferentes entre o que os romancistas de nosso *corpus* propõem em suas produções em relação aos romancistas que produzem sob a suposta e suspeita perspectiva de uma teoria pós-moderna. Esse nosso posicionamento fica mais evidente no capítulo segundo e, sobretudo, nos capítulos seguintes, quando do enfrentamento analítico dos romances que elegemos. Basta apenas, para reafirmar a nossa rejeição à teoria pós-moderna da produção de romances históricos, dizer que “o fio principal que perpassa todos esses princípios pós-modernos é a ênfase na natureza fragmentada do mundo e do conhecimento humano” (WOOD, 1999, p. 13), em oposição à totalidade alcançada pelo romance histórico de que tratamos nesta pesquisa e de que a teoria nos parece bastante coerente, já que, um dos pontos mais refutáveis da pós-modernidade é o de que, os seus fundamentos, como apresenta Ellen Meiksins Wood, “parece ser uma contradição em termos, uma teoria de mudança de época baseada em uma negação da história” (1999, p. 15).

Vale dizer, ainda, que as discussões estabelecidas sobre o gênero romance histórico, apresentadas no capítulo de número dois desta pesquisa, acabam por ser uma ampliação teórica e crítica de um estudo que iniciamos em um momento distinto. Em

³ “O materialismo dialético parte, em troca, da existência objetiva das categorias como forma da realidade, e considera seus modos psicológicos de manifestação como um reflexo imediato do ser independente da consciência” (tradução nossa).

outras palavras, em pesquisa desenvolvida na época do Mestrado⁴, defendido no ano de 2011, discutimos as relações entre o factual e a ficção no romance histórico *Chegou o governador* (1987), de Bernardo Élis. Para tanto, na ocasião, acessamos um arcabouço crítico-teórico sobre o gênero de narrativa de ficção histórica que desse conta de nossas hipóteses, naquele momento. Na pesquisa que agora se apresenta, procuramos aprofundar nossos conhecimentos acerca desse campo de reflexão, tentando vivenciá-lo com maior propriedade.

Nos capítulos terceiro, quarto e quinto, o que se buscou foi o exame pormenorizado das produções literárias de Haroldo Maranhão, Pepetela e António Lobo Antunes. Sendo assim, o que podemos apresentar, mesmo que brevemente, do terceiro capítulo é a abordagem que se faz do romance *O tetraneto del-rei* (1982), de Haroldo Maranhão. O exercício aqui se constituiu da amostragem dos aspectos de construção da ficção vistas, por nós, como escolhas narrativas em benefício de um projeto: o da revisão da história do processo colonizador português no Brasil. Nesse romance, de nítido diálogo com o decurso da formação brasileira, outras vozes da história, menos eloquentes, vão sendo levantadas, como, por exemplo, quando da importância que é dada pelo narrador a uma versão histórica que é contada com foco na vida e na sociabilidade dos indígenas a respeito do processo de aculturação português. O discurso dual e contraditório do personagem central, neste romance, assim como a exposição feita pelo narrador, e até mesmo a perspectiva dualista na construção estrutural da própria narrativa, alerta para um revisionismo marcadamente irônico e paródico. Essa perspectiva retificada pode ser notada, em breves traços, como quando se encontra nitidamente a duplicidade entre o que é contado como verdade, nas cartas enviadas para Portugal, e o que de fato aconteceu no Brasil, quando do contato mais próximo dos portugueses com as tribos indígenas. Essas duas verdades, por dizer assim, são contraditórias e também complementares. Delas parece surgir uma versão mais ampla do que foi o processo colonizador e de assimilação entre brancos portugueses e índios. Uma via de mão dupla vai sendo estabelecida para uma verificação revisionista do discurso comumente aceito acerca da empreitada dos descobridores. A história do processo colonial português no Brasil, datada do século XVI,

⁴ A dissertação de Mestrado, *Por essas estradas o homem voa nas asas de sua fantasia: História e ficção em Chegou o governador, de Bernardo Élis*, encontra-se hoje no prelo, a ser publicado pela editora da Universidade Federal de Goiás.

em especial, a história da chegada do principal donatário das terras de Pernambuco ao Brasil, Duarte Coelho, é requerida nessa obra de ficção, no entanto ela é auditada em seus sentidos, a partir das estratégias da paródia e da ironia, já que desde logo o leitor é informado que se trata de uma esquadra marítima que chega guiada por um louco, ente rebaixado, assim, pelo discurso do narrador. Por isso, ao longo desse romance, a versão historiográfica vai sendo posta em xeque no intuito, como mostraremos, de alargar o próprio entendimento dessa presença portuguesa em novas terras. Portanto, a partir da formulação dessa narrativa o pretérito passa a ser reequacionado e os sentidos refeitos. É diante do rebaixamento e da dessacralização de mártires da história da chegada, da ocupação e da colonização portuguesa que se percebe um alerta para a percepção de outra margem interpretativa, distante daquela proposta pelos discursos hegemônicos escolares. Dadas essas configurações no romance em questão, pode-se aferi-lo como um típico romance histórico que possibilita uma percepção mais aguda e plural de um fenômeno tão importante da fundação da brasilidade.

No quarto capítulo da pesquisa, procuramos atestar a produção de Pepetela, *A gloriosa família* (1997), como um autêntico romance histórico contemporâneo, dentro das perspectivas que então discutimos e dos resultados artísticos e estéticos apresentados por essa produção artística, dando a ver, por fim, que um diálogo estrito entre a literatura e a história permanece evidente nesta obra. Mais especificamente, adiantamos que o contato entre os romances selecionados em nosso trabalho reforça a tese que aqui defendemos, a de que estamos diante de elaborações artísticas que reverberam os processos de ocupação e de colonização portuguesa a que foram submetidos os povos das ex-colônias e de que, nessa recuperação o passado é revisitado e gerido de uma forma diversa daquela proposta pela historiografia tradicional. Desta feita, o que propomos com a abordagem do romance do angolano é verificar de que maneira essa ficção expõe em tela nítida os contornos da história de formação de Angola na primeira metade do século XVII, mais detidamente entre os anos de 1641 e 1648, quando da ocupação e permanência dos holandeses que invadiram essas terras africanas para se valerem das vantagens e lucros do tráfico negreiro, expulsando da principal cidade, Luanda, os primeiros colonizadores portugueses. A ficção de Pepetela, ao se debruçar sobre um período histórico determinado, e valendo-se dele para, por vias da ficção, recobrar o próprio sentido histórico desse período de formação, demonstra que, mais uma vez, estamos diante do gênero principiado por Walter Scott e

teorizado loquazmente por György Lukács (2011). Da narrativa, um dos pontos fortes de posicionamento revisador é a voz que se estende aos sujeitos que outrora foram silenciados, representada pelo poder narrativo do escravo, mudo, que conta as peripécias da família de Baltazar Van Dum em um cenário de disputa política e econômica vigente em Angola, em função da exploração do negro como escravo, como mercadoria exportável. Nessa medida, o que se percebe no romance de Pepetela é uma espécie de reconfiguração da história, vista e revista no afã de compreender a formação da sociedade angolana, não mais da perspectiva do colonizador ou do olhar distante do cronista estrangeiro, mas a partir de um esforço de aproximação dos grupos sociais que formam essencialmente a genealogia pátria da recente nação. É nesse sentido que se posiciona o narrador escravo, negro, com irreverente perícia irônica e paródica, buscando ver tudo, saber de tudo e imaginar, criativamente, aquilo que não lhe foi possível perceber, preenchendo as lacunas de sua teia narrativa. Para Laura Cavalcante Padilha (2012), Luanda, por encenar o espaço central da narrativa de Pepetela, trazendo a esse cenário a figura do negro escravo que rememora processos fundacionais de Angola, ilustra, também, as marcas de luta e de resistência comumente travadas pelo povo daquele território africano. No encadeamento de ações protagonizadas pela especiosa família, o escravo consegue mostrar a maneira pela qual o ímpeto colonizador português agiu na colônia e como esse processo consequentemente configurou a estrutura social da região.

O quinto capítulo, constituído pela análise do romance *As naus* (1988), de António Lobo Antunes, também exige um cuidadoso olhar sobre os procedimentos próprios de formulação dessa narrativa de extração histórica. Na medida de cada análise, aferiremos como essas marcas de produção do gênero se filiam ou não aos romances de cada escritor aqui tomado em estudo, assim como o fizemos com o caso particular do escritor português. No romance em causa a abordagem requer uma mirada peculiar acerca do processo colonizador exercido pela metrópole europeia, pois agora o foco é o inverso, qual seja, o transcurso caótico da descolonização lusitana. É importante lembrar que o que até aqui dissemos sobre a matéria central dos romances em destaque, nos capítulos três e quatro, versa sobre o processo de ocupação, mistura, trocas e exploração feita pelos portugueses nas terras ocupadas, ainda nos primeiros tempos da invasão das novas terras. Por esta via, o que o leitor reconhece é, quase sempre, a perspectiva do colonizado acerca do colonizador, mesmo que essa perspectiva seja ampliadamente burlesca, como veremos.

No entanto, no caso do romance produzido por António Lobo Antunes a marcha sofre uma reviravolta. Trata-se do avesso dos anais do Império Português quando de suas conquistas mar afora. Em outras palavras, é o retorno do colonizador, após o processo traumático de descolonização das últimas possessões africanas.

Por isso mesmo, a análise de tal obra só poderia estar alicerçada sob os auspícios dos estudos dos pós-coloniais, a exemplo das produções de Haroldo Maranhão e de Pepetela, mas com peculiaridades que também diferem as duas primeiras realizações daquela do português. O que ocorre, todavia, é que o olhar agora é o da perspectiva do ex-colonizador, sem que isso traga um juízo de valor que inferiorize ou maximize a referida obra em relação às outras. Nesse momento, o que tentamos elucidar caminha no sentido de algo que já alegamos anteriormente, ou seja, a produção inserida no estatuto pós-colonial não se restringe aos países que outrora foram submetidos ao poder do colonizador e que, agora, vendo-se libertos, passam a fazer valer a sua voz. O que se percebe, em boa parte da crítica e da criação artística encerrada nessa seara, é uma exposição clara dos resultados e dos transtornos advindos de mecanismos espúrios de dominação, como os vemos desenhados no caso do romance do português, assim como o enfadado presente que atesta o quão dispendioso moralmente se tornaram as supostas conquistas do passado. Todavia, o que avulta em *As naus* é a capacidade que o narrador nesse romance tem de fazer com que essa reflexão acerca da história e dos efeitos sociais incida drasticamente sobre o próprio colonizador. O período histórico recuperado por esse romance extrapola a barreira de cinco séculos e reincide no tempo presente português, numa elaboração ficcional que combina, em um único tempo-espço, uma ampla e complexa história do antigo poderio colonizador, no entanto rebaixada e dessacralizada. Compreendemos que isso é possível porque a produção desta narrativa ficcional de extração historiográfica, dado o seu período de elaboração e de publicação tem, invariavelmente, influência do processo histórico de descolonização ocorrido, sobretudo, na segunda metade do século XX e que traz resultados bastante adversos ao antigo Império Português, como veremos. Nesse romance de António Lobo Antunes o que ocorre é um olhar do colonizador sobre ele mesmo e sobre os desdobramentos, também históricos, de um vasto processo de expansão territorial e cultural que agora se finda com uma fatura impagável, com o qual os homens dessa nação terão de lidar sem um sentido exato de como fazê-lo. Segundo o estudo feito por Maria Alzira Seixo, essa obra se caracteriza pela forte parodização da história, na medida em que

é por essa técnica estilística que se concatena “a organização romanesca de Lobo Antunes que atravessa a escrita derivante da História – no seu estilo específico de diálogo a irromper de imprevisto no discurso reportado” (2002, p. 182). Pautado pelos resultados de um importante evento na história de Portugal, a Revolução dos Cravos, em abril de 1974, o que o romance encena é uma viagem de retorno “múltiplo e inverossímil”.

Trata-se de uma produção bastante particular de nossa pesquisa, já que elaborada dentro de uma perspectiva enredo-temporal distinta consegue também sintetizar um projeto de escrita próprio do romance histórico, o de reverberação do pretérito, dando suas mostras no presente da escrita que, nos dizeres de György Lukács (2011), é a “presentificação do passado”. Esse romance, em outras palavras, é a materialização ideológica de uma perspectiva salutar ao romance histórico, pois, na liberdade criativa o seu artífice possibilita a ampliação do tempo, fazendo circular nele diferentes homens de distintas épocas, quase todos, em sua quase totalidade, ícones da história cultural, intelectual e política portuguesa. Todavia esses homens, como Pero Vaz de Caminha, Luís Vaz de Camões, Diogo Cão, Dom Afonso Henriques, entre tantos outros, dialogando e vivendo juntos em um mesmo tempo, indefinido e impreciso, vêm-se às voltas com todo o tipo de depreciação de seus estatutos heroicos.

Consideramos que nesses romances históricos os liames que entretêm a literatura e a história do processo colonizador português e seus desdobramentos estão de tal maneira imbricados que se faz necessário uma investigação proficiente para compreender o intento das produções em tela, ao estabelecer diálogo tão evidente entre as duas áreas. As marcas da formação histórico-social dos países representados pelos romances históricos em causa obrigam à revisitação do processo colonizador português. São obras que trazem a público de forma mais ampla e complexa a história de fundação e configuração das nações subdesenvolvidas, a partir das estratégias narrativas como a paródia e a ironia, que reconsideram e reavaliam um evento de grande influência para seus povos espoliados: a colonização como braço armado em todos os sentidos do capitalismo monopolista nos seus primórdios. Isso mostra como a história pode ser problematizada pelos caminhos complexos e contraditórios da literatura, optando por isso por roteiros mais controversos e atrevidos. As ficções postas aqui em jogo dão a ver um sentido histórico bastante evidente em relação a todo esse processo histórico, graças à força estética ostentada. O objetivo central aqui é demonstrar como a figuração da história colonial portuguesa é revisionada e

subvertida pelas trilhas da ficção em romances como *O tetraneto del-rei*, *A gloriosa família* e *As naus*, obras representativas do embate entre registro histórico e a representação literária.

Capítulo I

As fronteiras entre a história e a ficção: veredas que se bifurcam

O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é um privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer.

Walter Benjamin

O presente capítulo tem por objetivo traçar linhas gerais sobre algumas concepções acerca da produção da história como produto da historiografia. Pretende-se, com isso, compreender como os diferentes entendimentos sobre a história contribuem para o seu diálogo, ora mais, ora menos contundente com as artes, mais especificamente, neste exposto, com a literatura. Isso porque pretendemos, mais adiante, ilustrar como as duas áreas entram em diálogo, como o fazem e quais são as estratégias que as aproximam, de acordo com as visões fundacionais dos dois campos do conhecimento. Nesse caminho, consideraremos a disciplina da história como narrativa que preserva, em si mesma, traços característicos do romance de ficção. Avaliado assim, aproximaremos o aparato teórico assumido por nós – acerca das práticas factuais – dos elementos que constituem as obras de ficção a serem analisadas nos capítulos seguintes. Isso porque pretendemos compreendê-las como narrativas de ficção histórica que se apropriam do material factual para a composição de uma versão problematizante do processo de colonização portuguesa. Antes, porém, como dissemos, o capítulo apresentará as versões da historiografia e seu diálogo estrito com o campo da ficção.

Nossa exposição abre espaço para a abordagem de um modelo estrito de narrativa fictícia de extração histórica, preparando o terreno para os próximos capítulos, que pretendem, por sua vez, fazer a análise dos romances históricos de Haroldo Maranhão, Carlos Maurício Pestana dos Santos, o Pepetela, e António Lobo Antunes. Com o embasamento crítico e teórico que proporemos aqui, as análises recairão sobre as seguintes produções de ficção: *O tetraneto del-rei*, *A gloriosa família: o tempo dos flamengos* e *As naus*, respectivamente. Isso tudo porque nosso objetivo é compreendê-las como produções artísticas pertencentes a esse desdobramento do gênero romance, a que chamamos de romance histórico (LUKÁCS, 2011). E, sobretudo, porque nossa tese, como dissemos, é a de que os romances em questão contam a história da colonização portuguesa nos três países que os mesmos representam, a saber, Brasil, Angola e Portugal. No entanto, esse contar pelo modo da ficção as ocorrências de um período tão importante desses povos não se faz como endossamento do discurso histórico comumente aceito. Ao contrário, essas narrativas propõem uma outra versão da história, em um exercício de revisão daquela que outrora foi posta pela historiografia. Em outras palavras, o que defendemos aqui, como já dissemos, é que os romances históricos analisados subvertem a história da colonização portuguesa para, então, mostrar uma face mais complexa, completa e humana do evento.

Coube ao trabalho, no que tange à apresentação das correntes históricas e a sua influência para a construção do romance histórico, matéria a ser discutida à frente, compreender de que maneira percepções diferentes da área dos estudos factuais vão surgindo e sendo assimiladas para a confecção dos trabalhos de recuperação do tempo, por meio da ficção. Estamos falando, mais especificamente, de dois pontos distintos da forma de compreensão e de captação da história, a saber, a história como materialidade em si mesma e a história como discurso. Essa última é uma visão propriamente pós-moderna e que, desde já, adiantamos não sermos adeptos de suas asserções, como veremos à frente. Daí em diante, passaremos brevemente por entendimentos acerca de duas concepções também distintas de se conceber a história: a história como ciência e a história como narrativa, esta última noção, de alguma maneira, mais próxima do romance de ficção. Entendemos que resgatar estudos que dessem conta dessas visões sobre a história nos possibilita as condições necessárias para compreender, também, a forma pela qual essas diferentes acomodações historiográficas foram sendo ora mais, ora menos aceitas pelos romancistas que estudaremos a seguir, para a confecção de suas obras. Por isso mesmo, neste capítulo foi importante abordar o que os historiadores têm apontado como sendo princípios da produção da história, do ponto de vista, sobretudo, da formação e da validação de seu estatuto mesmo. Nesse sentido, percorremos, principalmente buscando bases gerais, um período que corresponde desde a história positivista aos tempos da Nova História. Isso porque as definições sobre o material histórico sofrem mudanças de uma corrente a outra e, portanto, é fundamental considerar as importantes influências das demais tendências que surgiram no período entre elas, observando como cada linha de força pôde primar por um modo específico de se conceber o mundo, através de uma pretensa cientificidade ou, ainda, de uma narrativização da vida intentada ao máximo de verossimilhança. Outrossim, é bom apontar, ainda, que as mudanças ocorridas na concepção do fazer história, por históricas que são, são também supostamente propiciadoras de mudanças em outros campos, em nosso caso, no campo das artes, mais especificamente, no campo da literatura.

Além disso, dissertamos aqui sobre aspectos pontuais da pós-modernidade. Apesar de não assumirmos as especificidades dessa corrente para fazermos as análises que pretendemos mais adiante, é preciso reconhecer que essa modalidade mais contemporânea – que para alguns estudiosos pode ter suas raízes alicerçadas imediatamente no pós-guerra

ou, mais à frente, nos anos 60 ou 80, do século XX – tem forte influência na forma como literatos e historiadores passaram a tratar a matéria factual, reavaliando e reexaminando os fundamentos outrora estabelecidos pela literatura ou pela historiografia. Para um rápido entendimento, tomamos as palavras do estudioso Terry Eagleton na sua definição acerca da capacidade plural que tem o pós-modernismo. Para esse pesquisador, a nova matéria teórica tem várias frentes e é constituída por várias modalidades já existentes, entre elas,

o modernismo propriamente dito; o chamado pós-industrialismo; a emergência de novas e vitais forças políticas; o recrudescimento da vanguarda cultural; a penetração da vida cultural pelo formato mercadoria; a diminuição de um espaço “autônomo” para a arte; o esgotamento de certas ideologias burguesas clássicas; e assim por diante (EAGLETON, 1999, p. 29).

Como vimos, essa corrente é bastante multímoda, por isso mesmo coube a nós fazer vistas a certa parcela da abordagem pós-moderna para, posteriormente, apresentaremos as razões pelas quais o pós-modernismo não nos serve, do ponto de vista do que em nossas análises procuramos iluminar. Isso porque, ao se aproximar da perspectiva teórica em questão é possível constatar a lacuna existente entre as produções literárias ditas pós-modernas e os romances que aqui estudaremos, bastante diversos em concepção formal e ideológica daqueles teorizados por essa tendência mais recente, todavia nem única, nem predominante.

A partir de então, de porte dos conhecimentos até aqui aludidos, discute-se o romance como gênero narrativo essencialmente moderno e que melhor se aproxima dos estratos sociais, por isso de forte pendor à representação da história. Esse gênero foi, em um momento de grande prestígio e produção alargada, para a época, tipicamente, o representante da burguesia. Em um dos seus primeiros estudos sobre essa especificidade, György Lukács mostra que os traços característicos dessa modalidade só aparecem depois que essa espécie narrativa “torna uma forma de expressão da sociedade burguesa. É no romance, ademais, que as contradições específicas da sociedade burguesa têm sido figuradas do modo mais adequado e mais típico” (1992, p. 177). Essa nova classe ascendente pôde se representar e se ver representada nessa modalidade de escrita que calhava aos seus objetivos, entre eles o da representação da vida humana individual, não mais coletiva como na Era Clássica. Para György Lukács, o romance passa a ser “a epopéia de uma era a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo

evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade” (2000, p. 55). Todavia, são nos estudos posteriores que o teórico apresenta com maior pontualidade a especificidade da produção do romance que extrapola o intento burguês e, em certa medida, se contrapõe a ele. Estamos a falar da produção realista que encontra na ficção narrativa um campo propício para a apreensão e apresentação do mundo, de forma mais ampla e profícua. Vale a pena, aqui, citar um trecho do estudo crítico de Bryan Palmer a respeito dos pontos constitutivos da narrativa materialista, de base marxista, que dá conta da figuração realista proposta por György Lukács quando de sua teoria sobre o romance histórico. Vale também ressaltar, mais uma vez, que é essa a perspectiva que assumimos e que cremos ser válida para a figuração romanceada da história dos povos. Segundo Palmer,

O que separa a metanarrativa do marxismo da incredulidade pós-modernista no tocante a todas as grandes categorias, porém, não é este ou aquele detalhe. Ao contrário, há como que uma separação crítica dos mares analíticos na maneira como as duas tradições abordam o contexto histórico como força material, onde ocorrem todas as lutas por emancipação e todos os atos de subordinação. O pós-estruturalismo/pós-modernismo considera a história como criação de um ou mais autores, uma invocação mágica do passado para servir ao conteúdo discursivo do presente. Assim o passado pode ser textualmente criado a partir dos imperativos de um exemplo presente. Em sua insistência em que a história seja contextualizada no mundo material de possibilidades do passado, em vez de ter as amarras cortadas para flutuar livremente nas correntes cruzadas de nosso tempo, a metanarrativa do marxismo tenta recriar o passado ao estudar suas relações sociais obscurecidas e colocar esses desvãos da história reprimida no conjunto mais largo de possibilidades que foram algo mais do que a ficção ideológica do registro de arquivos tradicional, atento como ele geralmente se mostra ao preservacionismo instintivo do poder. Além disso, a metanarrativa do marxismo esforça-se para ser fiel – acreditando que esse processo pode ser localizado, exatamente como pode ser obscurecido ou distorcido – aos atores do passado, qualquer que seja a linha divisória de classe em que pisam (PALMER, 1999, p. 76-77).

Propriamente moderno, o romance pode ser lido como forma narrativa que nos conta algo sobre o factual, seja ele do presente ou do passado. Essa modalidade de escrita dá a ver a vida, apresentando personagens, trama e tempo muito mais próximos do estrato individual e social do que se pode ver na epopeia, por exemplo. É esse o aspecto fundamental proposto por György Lukács para o romance e para a narrativa de extração histórica. Nas palavras de Bordini, o que o teórico húngaro propõe é “pensar a conexão necessária entre a civilização e a arte, tentando explicar as formas da segunda, pela estrutura da primeira em momentos históricos diversos” (2003, p. 39). Em Balzac, um dos

principais representantes dessa faceta do romance, é possível observar um modelo de romancista estritamente preocupado e envolvido com a vida social, no aspecto que estamos tratando. Por isso mesmo, a partir de modelos como o de Balzac e como o de outros tantos romancistas, consideramos profícua a discussão entre o gênero narrativo e a disciplina da história, até porque essa aproximação existe na medida em que tratam, ambos, de matérias recuperadas, mesmo que a partir de critérios distintos. Para o historiador Dominick Lacapra “uma forma diferente de leitura de romances pode nos alertar para as vozes contestatórias e os contra-discursos do passado, mas também para as formas nas quais a própria historiografia pode se tornar uma voz mais crítica nas ‘ciências humanas’” (1991, p. 122). Com essa aproximação entendemos que, assim como o romance, a disciplina da história é a exposição de uma história, de um evento e não o evento propriamente resgatado do passado e transportado como tal para o presente. Desse modo, como afirma Paul Veyne (1998) a prática da história, ao apropriar-se do documento, utiliza-se deste e se coloca além, na medida em que reconstrói o fato e dá a ele um caráter de atualização e de interesse. Isso acontece porque ela precisa, em certa medida, chamar a atenção, detento em si um tanto de encantamento e, desse ponto de vista, se aproxima novamente do romance.

No segundo capítulo desta pesquisa entraremos em contato com um modelo específico de romance que mais de perto se encontra com a história. Por ora, vale dizer que ao discorrer sobre a teoria do romance histórico, elaborada por György Lukács (2011), a pesquisadora Regina Zilberman (2003) lembra que os países geradores de narrativas históricas passaram por importantes processos de mudanças, em relação aos quais se aguçou na população a consciência de que a história é uma experiência de massas. Nesse sentido, eventos importantes da história foram fundamentais para a produção do romance histórico. No caso dos países representados pelas narrativas analisadas por nós aqui, o evento basilar é o processo colonizador português e seus desdobramentos. É válido dizer que não pretendemos, neste exposto, homogeneizar as ocorrências históricas de países tão particulares, mas, antes, colocar a empresa colonial portuguesa como um eixo histórico importante para se pensar a produção insistente de romances históricos sobre essa temática e, em especial, compreender o nosso próprio *corpus* de análise. Nesse sentido, a ficção contribui na medida em que a elaboração de seus enredos põe os pilares, outrora estabelecidos pelos compêndios historiográficos, em xeque, abalando-os. Isso é possível a partir de estratégias narrativas empreendidas pelo autor da ficção que passaram a gerar

dúvidas acerca das verdades inabaláveis da história, enquanto epistemologia. Contudo, é mister evidenciar, no caso das ficções analisadas por nós, que não se trata propriamente de negar o produto da historiografia. Pelo contrário, é a partir do que se tem disponível como relato do acontecido que se faz possível, aos romancistas eleitos para nosso estudo, a possibilidade de elaboração de uma visão problematizante do acontecimento histórico. Esse novo olhar dá-se pela tentativa de elucidação, por vias ficcionais, daquilo que muitas vezes deixou de constar nos discursos oficiais. Assim, outras esferas sociais, outros personagens da história e outras abordagens do fato ganham destaque e representação na escrita de Haroldo Maranhão, Pepetela e António Lobo Antunes, por meio de narradores irônicos e paródicos, como veremos. Acreditamos, assim, que a história, no caminho da ficção, pelo menos, privilegia o espoliado, o pária e o próprio discurso rebaixado para, então, mostrar o lado de uma faceta que não foi contada, mas que faz parte incontestável da vida dos homens, dando a estes um sentido também válido para a interpretação das ocorrências do tempo. Nesse sentido, a ficção que aqui trabalhamos surge como versão deslegitimadora dos registros factuais sobre a história de certos povos. No caso dos países representados pelos romances do brasileiro, do angolano e do português, há uma necessidade marcante de se rever a história do processo colonizador português, tanto por parte do colonizado, quanto pelo lado do colonizador. Para a estudiosa Rosângela Manhas Mantolvani, os romances históricos em cenários como os abordados nas produções dos artífices citados, surgem da indignação de uma história produzida a partir de um olhar do colonizador. Segundo ela, essa abordagem ficcional “determina certa urgência em ser escrita, no momento em que o colonizador foi destituído de seu poder sobre a colônia. Por outro lado, o colonizador, ao ser destituído de seu poder sobre o colonizado, também percebe que a sua história também precisa ser revista” (MANTOLVANI, 2010, p. 23). Portanto, essa parece ser uma definição bastante apropriada para se compreender o intento dos romancistas de que tratamos.

Como entendemos, a literatura mais contemporânea tem se colocado na posição de quem questiona as versões anteriormente balizadas e consagradas dos estudos historiográficos. Vale dizer, entretanto, que as artes não propuseram, como área de atuação, a promover sozinha e de forma isolada esse novo olhar questionador. A própria historiografia, também nas décadas mais recentes, tem cumprido um papel de, em alguma medida, revisar as “verdades” de seu próprio discurso. Isso acontece, muitas vezes, não no

afã de invalidar o resultado das pesquisas outrora produzido. Ao centrar luzes sobre sujeitos ou eventos históricos até então desprivilegiados, a historiografia tem promovido, no mínimo, a percepção para “novas verdades” que dialoguem com aquelas já estabelecidas. Todavia, consideramos que é a literatura a área que dá um passo adiante, antecipando-se à historiografia, na medida em que, ao buscar matéria histórica para a confecção de suas narrativas o faz sobre uma perspectiva crítica em relação ao discurso historiográfico. Outra hipótese que temos para acreditarmos assim é a de que na história da literatura o factual nunca foi posto tal qual se apresentara no campo da escrita da ciência, de maneira tal que a arte, por seu estatuto mesmo, sempre foi uma incansável contestadora das variantes da vida apresentadas pelos trajetos historiográficos. Para Fernando Ainsa, “este cuestionamiento de la legitimidad histórica puede servir para la ‘justicia’, para convertir personajes marginados de los textos oficiales en los héroes novelescos” (AINSA apud KOHUT, 1997, p. 116)⁵. E, assim, um passado, a nosso ver mais justo, se materializa através da narrativa romanceada e que, por sua vez, parece estar ganhando espaço no trabalho de conhecer ou de contribuir para o conhecimento de uma história nova.

A narrativa, enquanto forma, é a ferramenta à disposição das duas áreas do conhecimento, que se torna para nós um importante espaço de imbricamento no diálogo que aqui pretendemos propor, e somente neste aspecto: um suporte. É a partir dele que a memória ganha corpo e, por consequência, forma-se uma consciência histórica capaz de fazer reverberar a vida em um único tempo, o tempo do presente, ecoando o passado e prevendo o futuro. Consideramos que mesmo dentro do campo da historiografia, é pelo mecanismo da narrativa histórica que encontramos um meio de constituição da identidade humana muito próxima daquilo que se faz na ficção, por isso mesmo a estratégia narrativa, inerente às duas áreas de conhecimento, se faz tão importante para os cotejamentos que pretendemos expor. Para Inocência Mata, “na representação do real, os historiadores devem usar as mesmas estratégias tropológicas mobilizadas pelos ficcionistas” (2010, p. 124) e, ao dizer das fronteiras entre os dois campos, alega que o sintagma “ficção histórica”, apesar da “aparente linearidade e consensualidade [...], encerra, com efeito, dois campos conceituais desnivelados e que em determinados contextos se opõem: o da história e o da ficção” (2010, p. 125). Mesmo sendo, julgamos que os dois campos do

⁵ “este questionamento da legitimidade histórica pode servir para fazer ‘justiça’, ao converter personagens marginalizados de textos oficiais em heróis romanescos” (tradução nossa).

conhecimento se aproximam na medida em que são narrativas que, de um modo geral, se caracterizam por formar no leitor um conjunto de memórias provenientes dos mais diferentes acontecimentos, factuais ou não. Através dessa linguagem, e de porte do domínio da escrita, o homem se vê munido da capacidade de recuperar um tempo, promovendo a reconstrução do passado, tentando se preencher daquilo que não possui, a amplitude do conhecimento sobre si mesmo. Assim, desde o início das civilizações, registros narrativos têm sido promovidos com o intuito de preservação da própria espécie humana, alicerçada nas bases de seus antepassados e de sua própria história. Com o passar dos tempos, essas narrativas foram tomando formas mais pragmáticas, tornando-se ciência, ganhando contornos particulares de linguagem documental. Em especial, coube à disciplina da história o encargo de trazer à luz do presente uma realidade que já não é mais a do aqui e a do agora: a emergência do passado. Acredita-se que esta ciência, como assim a definem muitos estudiosos, em específico, é capaz de reportar o que está indubitavelmente concluído, remontar vários tempos, momentos, colocar sempre em pauta a imortalidade das ações humanas. Por isso mesmo, para compreendermos o percurso que a historiografia vem fazendo, ao longo de sua própria história, foi preciso estabelecer um caminho crítico-teórico que buscasse, primeiramente, ilustrar algumas concepções importantes acerca de sua matéria.

Vale dizer que essas concepções que definiram o campo de estudos da pesquisa factual foram estabelecidas, sobretudo, nos séculos XIX e XX, a partir de uma necessidade de individualização das áreas do conhecimento. Para Hayden White, em estudo denominado *Meta-História: a imaginação histórica do século XIX*, questões relacionadas ao ato de pensar historicamente foram extensamente debatidas durante esse longo século por estudiosos de várias áreas, como os filósofos, os teóricos sociais e mesmo os historiadores. Para estes homens, concernente ao espírito de suas épocas, era crível que as respostas aos seus questionamentos fossem inequívocas. E por pensarem assim, definiram que “a ‘história’ era considerada um modo específico de existência, a ‘consciência histórica’ um modo preciso de pensamento, e o ‘conhecimento histórico’ um domínio autônomo no espectro das ciências humanas e físicas” (2008, p. 17). Já no século seguinte, as desconfianças acerca das proposições outrora estabelecidas geraram certo ar de suspeita. As considerações tomaram novos rumos e as respostas definitivas já não eram mais possíveis. Para o estudioso, pensadores como Valéry, Heidegger, Sartre, Levi Strauss e

Michel Foucault “expressaram várias dúvidas sobre o valor de uma consciência especificamente ‘histórica’, sublinharam o caráter fictício das reconstruções históricas e contestaram as pretensões da história a um lugar entre as ciências” (WHITE, 2008, p. 17). No mesmo trabalho, Hayden White, em suas considerações, observa que a história enquanto disciplina é uma “estrutura verbal na forma de um discurso narrativo em prosa que pretende ser um modelo, ou ícone, de estruturas e processos passados no interesse de *explicar o que era representando-os*” (2008, p. 18, grifos do autor). Mesmo entre os historiadores, esse estudioso tem gerado bastante polêmica, na medida em que dilui consideravelmente, em suas assertivas, a validade do estatuto da história como área de estudo e recuperação do passado, conforme estabelecido por uma tradição. Por isso mesmo, é preciso clarear nossas intenções em relação a certos argumentos de Hayden White. Ocorre que, ao insistir ser a história um produto material que se efetiva por meio da narrativa, o historiador coloca o campo factual mais próximo da área de produção literária ou, pelo menos, dilui um pouco mais as fronteiras entre o fictício e o “verdadeiro”. Nessa perspectiva fica mais lúcido que a narrativa é o suporte textual para a produção de enredos tanto históricos quanto ficcionais.

Para Luiz Costa Lima, importante estudioso da fronteira entre a arte e o real, a historiografia é constituída da história e da escrita e, portanto, “há nessa formulação dois pontos divergentes e indissociáveis. Ocorre que aí se tem o real e o discurso. Não é possível então garantir a história nem somente pelo real, pois é retratado pelo discurso, nem tampouco pelo discurso, pois há de se partir do real” (2006, p. 152). Por outro lado, é importante frisar que não estamos reduzindo ao suporte narrativo o estatuto nem da história, nem da literatura. Em outras palavras, o campo da historiografia é, por princípio, uma busca, uma formulação baseada em pesquisas, que por sua vez dão ao historiador condições de atestar a existência de uma materialidade histórica, pretérita e concreta; de modo parecido pensamos o caso do literato, ao se debruçar sobre a matéria daquele campo de atuação para a produção de seu romance, por exemplo. Portanto, o que defendemos é que a materialidade histórica é a base para a recuperação de fatos, tanto para o historiador quanto para o romancista, que serão representados a partir da elaboração de um enredo que tem por suporte a narrativa, e é nesse sentido que assumimos a concepção de historiografia materialista de que já falamos e que também é apresentada por Walter Benjamin (1994). Esse pesquisador, ao elucidar a metodologia da historiografia marxista, mostra que, em seu

procedimento, o resultado bem sucedido da obra é uma composição entre tempo resgatado e a própria obra e que, dessa época em que se buscam os resquícios de vida há de se preservar e transcender, dela, a totalidade. Outros estudiosos, como vimos mostrando, também comungam dessa perspectiva, tanto que, para Bordini, ao fazer vistas aos pressupostos lukacsianos, elucida que “se a história é feita a partir de condições materiais de produção, a literatura mostra formalmente a configuração dessas condições, com sua racionalidade própria” (2003, p. 59). Portanto a história não é, definitivamente, um discurso, mas se vale dele. A concepção materialista da história, por fim, converge para a apreensão realista do movimento histórico e de sua relação recíproca com o homem em sociedade. Como já apresentamos, o romance histórico válido deve oferecer em sua feitura essa capacidade de figurar o passado de forma realista. No próximo capítulo veremos como os romancistas estudados por György Lukács (2011) conseguiram em alguns momentos mais, em outros menos, representar a vida tendo como princípio essa configuração realista, assim como veremos como o realismo como técnica narrativa sofre uma derrocada em determinado período da história, como nos mostrou o teórico de *O romance histórico*. Por agora, nos valem mais uma vez do crítico Celso Frederico com o intuito de, a partir dos trabalhos que escreveu, delinear a importância da captação realista para a figuração da vida. O crítico coloca que “nas diversas polêmicas que se envolveu, Lukács procurou defender o realismo na literatura como *método* adequado para se retratar a realidade e também como *critério* para julgar as obras literárias” (FREDERICO, 2013b, p. 60, grifos do autor). Para esse estudioso, a arte é “uma forma de reflexo, mas uma *forma específica*. A sua característica definidora – e aqui Lukács apoia-se inteiramente em Hegel – consiste em apresentar uma imagem da realidade de forma que a aparência e a essência aparecem unidas em sua imediatez”. Desta forma, “a arte quebra a imediatez da vida cotidiana para poder apresentar um reflexo vivo da realidade. Para captar a astúcia da realidade, para fazer despertar as possibilidades adormecidas no cotidiano, o artista cria *personagens típicos* vivendo *situações típicas*” (2013a, p. 85, grifos do autor)

O reflexo artístico apanha o mundo objetivo e suas *tendências*, a realidade dada e suas possibilidades de desenvolvimento. As tendências não são inventadas aleatoriamente pelo artista: elas são partes constitutivas inscritas na própria realidade. E, diante delas, o artista nunca é neutro e impassível: de uma forma ou de outra, ele sempre *toma partido*. Toda arte realista é partidária. Até uma simples poesia de amor feita para uma mulher é partidária: exprime a tomada de posição do poeta perante a mulher (FREDERICO, 2013a, p. 86, grifos do autor).

O que percebemos, então, é que os elementos de que tratamos agora, a saber, materialidade histórica, realismo e totalidade são fundamentos indissociáveis para a percepção, captação e figuração da vida, seja no campo da historiografia, como apontou Marx, seja no espaço das artes, como defendeu György Lukács e, por consequência, princípios fulcrais para a produção do romance histórico, nosso campo de estudos aqui presente. Finalmente, citamos aqui um elementar comentário de Celso Frederico a respeito da discussão levantada para, então, passarmos adiante em nossa discussão. Diz o estudioso, ao recuperar a fala de György Lukács, que a grandeza do escritor realista consiste “em superar a ‘representação caótica do real’ e reconstruir, com os instrumentos próprios da literatura, uma imagem articulada da realidade e de suas tendências imanentes. Sem essa percepção da totalidade, o trabalho do artista fracassa” (FREDERICO, 2013a, p. 67-68). E, nas palavras do húngaro, em seu texto “Trata-se de realismo”, publicado no volume *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*, de Carlos Eduardo Jordão Machado, tem-se que “se a literatura é, de fato, uma forma particular do reflexo da realidade objetiva, para ela é, portanto, importante apreender essa realidade tal como ela é de fato *constituída* e não se limitar a reproduzir o quê e o como da sua *aparência* imediata” (MACHADO, 1998, p. 201, grifos do autor).

Como se percebe, de maneira geral a literatura e a história sempre estiveram bem próximas, através de concepções acerca dos dois campos de conhecimento, como apresentamos agora. Ao tentar mapear como o diálogo entre as duas áreas fora sendo estabelecido desde a Idade Clássica, o historiador Peter Burke ressalta que “os escritores gregos e seus públicos não colocavam a linha divisória entre história e ficção no mesmo lugar em que os historiadores a colocam hoje” (BURKE, 1997, p. 108). Segundo o estudioso, essa margem era muito mais tênue. Em consequência disso, os fatos e a imaginação eram convergentes, sem que isso causasse problemas ou desconfortos, portanto sem maiores ou necessárias restrições. Vale lembrar, no entanto, que esse lugar ocupado pela concepção de história e pela concepção de literatura era reconhecido como espaços autônomos e autênticos. Em outras palavras, o saber fictício e o saber factual, apesar da intersecção constante nos textos de toda ordem, tinham o seu valor neles mesmos. Apenas não se cobrava que essas duas áreas caminhassem isoladamente, sendo aceitos e valorizados textos fictícios com alto teor histórico e, por outro lado, textos factuais

alinhavados pela imaginação. Dessa forma, o pesquisador britânico sintetiza esse comportamento dos gregos como “autoconsciência” crítica. Diz ele:

Em resumo, na Grécia Antiga, encontramos uma cultura na qual a distinção entre história e ficção era autoconsciente (do que deriva nossa própria consciência de distinção), mas também uma cultura na qual (em comparação com o Ocidente dos séculos XIX e XX) a fronteira era mais aberta e/ou colocada em um lugar diferente (BURKE, 1997, p. 109).

Já na Idade Média, como esclarece o historiador, as mesmas fronteiras eram bem mais vulneráveis, por isso mesmo de difícil distinção. Nesse período, textos de cunho fictício habitavam as estantes do saber factual, enquanto que os relatos da vida cotidiana eram produzidos sob a forte influência da imaginação, sem, contudo, uma definição clara entre a função de cada uma dessas matérias. Segundo aponta Burke, os estudiosos de todos os tempos, ao mapearem a Idade Média, nunca puderam separar com precisão os campos específicos da prática história e/ou da literatura, pois se trata de um período no qual a demarcação desses territórios “era extremamente aberta, tanto assim que é difícil para nós localizá-la” (BURKE, 1997, p. 109). Coube, então, ao Renascimento o retorno à prática de reconhecimento desses espaços. Por esse aspecto, as concepções renascentistas estiveram mais ligadas àquelas da Idade Clássica, com o diferencial de serem agora clareadas e melhor estabelecidas, em função mesmo das definições mais evidentes sobre os vários campos do saber, cada vez mais distintos e isolados. Para Burke, respondendo às próprias questões do tempo, somente os humanistas da Era das Luzes promoveram papéis mais precisos e explícitos, tanto no campo do fazer histórico quanto no do fazer ficcional.

Um dos pontos fortes do estudo feito pelo historiador é a evolução, se assim a pudermos chamar, desse relacionamento/imbricamento. Por vezes, o pesquisador aponta para o que consideramos uma linha não regular do diálogo entre as duas áreas. Por isso mesmo, mostra que o auge da convergência entre literatura e prática da história, pós-Renascimento, se deu na França e na Inglaterra, no momento de transição dos séculos XVII e XVIII. Isso devido à discussão aberta por outra frente que se configurava com demasiada força, o romance enquanto especificidade narrativa. O gênero em questão, por diversas razões foi o modelo de escrita literária que melhor se adequou a outra necessidade histórica do homem, a de se conhecer o passado, tanto quanto o presente. Assim, as perspectivas apresentadas, sobretudo nesses períodos, serviram aqui para uma discussão

mais ampla, feita adiante por nós, acerca do diálogo entre literatura e história que, por sua vez, têm em nossos estudos suas fundações balizadas, teoricamente, por Aristóteles (1992). Sobre essa relação, muitas vezes incompreendida, recorreremos aos ensinamentos do estagirita, quando da especificidade do historiador e do artista, respectivamente. Segundo Aristóteles: “não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade”. E adianta:

Com efeito, não diferem o historiador do poeta, por escreverem verso ou prosa (pois que bem poderiam ser postas em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em verso o que eram em prosa) – diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder (ARISTÓTELES, 1992, p. 115).

No entanto, ao definir as funções do artista – aquele que faz versos –, do historiador – aquele que faz prosa –, propõe, em seguida, que ambos compõem áreas que servem de matéria uma a outra. E como aponta o filósofo, se ocorre ao poeta fazer uso das coisas concretas nem por isso ele é menos criador (ARISTÓTELES, 1992). Acreditamos, assim, que a nova abordagem crítica, questionadora e reflexiva, acerca de um fato ocorrido historicamente, não é uma investida específica do campo da ficção, puro e simplesmente, como já apontamos. Mais recentemente, pode-se constatar que a própria historiografia é promotora desses novos caminhos de verificação do estrato humano, na medida em que passa a inquirir outras possibilidades de passado.

Durante um longo período, sobretudo no século XIX, acreditou-se que a história fosse capaz de dar uma visão global das coisas, do homem e do mundo dos homens. Com o aparecimento de novas perspectivas acerca da historiografia, advindas já das primeiras décadas do século seguinte, percebeu-se que a prática da história não poderia ser total, não conseguiria, como não pôde conseguir, apresentar todos os movimentos relacionados à vida humana e dar, ao homem, uma compreensão mais democrática dos resultados de suas ações, como até então era intentado a partir dos monumentos da história. A partir dessa constatação a historiografia se reavalia e, nessa nova avaliação, passa a dar mais atenção aos eventos particulares, e é justamente aí que ela intenta a totalidade, a partir de uma tomada também dialética da vida. É importante lembrar que não sustentamos o termo aqui como uma pretensa capacidade de o historiador dar conta do todo de um

evento. O que entendemos por totalidade não diz respeito à falsa habilidade de se conseguir descrever a realidade em todas as suas manifestações, particulares ou coletivas. Adotamos o conceito, por sua vez, pela competência de se compreender uma determinada ocorrência histórica, social, a partir de um ponto de vista mais particular, mesmo que o seja, mas que dê conta do todo. Essa totalidade, então, adviria da abordagem pormenorizada do homem e de suas relações com a sociedade. Para György Lukács, a totalidade não estaria no simples fato de abarcar “os objetos mortos nos quais a vida social do homem se expressa, mas todos os costumes, atos, hábitos, usos, etc. nos quais se manifesta a especificidade e o sentido do desenvolvimento de determinada fase da sociedade humana” (LUKÁCS, 2011, p. 174). Em outras palavras, não acreditamos que fatos históricos, ou fictícios, sejam capazes de trazer à tona a verdade das coisas, no seu estado original, até porque, retomando Paul Veyne (1998) essa “verdade” é sempre mais profunda. O que se pode pensar, no caso da recuperação do fato, é o uso de um conceito próprio da literatura, a saber, o da *mimesis*, muito usual na produção do romance e que traz em sua orientação as premissas observadas acima pelo teórico húngaro. Aliás, é no romance, em especial, que as asserções defendidas por esse estudioso se tornam mais evidentes. Segundo György Lukács, ainda em um de seus primeiros estudos sobre a questão narrativa, esse gênero, “encerra entre começo e fim o essencial de sua totalidade, e com isso eleva um indivíduo às alturas infinitas de quem tem de criar todo um mundo por sua experiência e manter a criação em equilíbrio” (2000, p. 84). Somamos a isso um estudo seu posterior, onde a matéria da vida parece se conformar coerentemente com o produto narrativo romaneado, já que a estratégia da *mimesis* se equaciona bem com a estrutura desse gênero. Portanto, em um dos seus importantes estudos, denominado *História e consciência de classe*, o teórico expõe que somente ao integrar os diferentes fatos da vida social se pode chegar à *totalidade* e que, segundo ele, esse conhecimento

parte daquelas determinações simples, puras, imediatas e naturais (no mundo capitalista) [...] para alcançar o conhecimento da totalidade concreta enquanto reprodução intelectual da realidade. Essa totalidade concreta não é de algum modo dada imediatamente ao pensamento. “O concreto é concreto”, diz Marx, “porque é a síntese de várias determinações, portanto, a unidade do múltiplo” (LUKÁCS, 2012, p. 76-77).

É também a partir do campo artístico que buscamos uma compreensão mais sistematizada do conceito de totalidade. Nesse espaço de discussão torna-se salutar a

remissão a importantes estudiosos do assunto, como o é Celso Frederico e Fredric Jameson. Sabidos de que a categoria da totalidade é evidentemente cara a György Lukács, que por sua vez seguia os preceitos de Marx sobre o assunto, o que aqueles críticos fazem ao estudar a obra teórica do húngaro é interpretar e apontar as especificidades e a maneira pela qual o teórico de *O romance histórico* já defendia uma produção literária que primasse pela compreensão ampla do movimento da história, a partir da capacidade da arte de alcançar a totalidade. Nesse sentido, o que Celso Frederico (2013) indica, ao fazer leitura das proposições lukácsianas, é que a possibilidade de se chegar à totalidade está na descoberta que o escritor deve fazer dos elos e das conexões que configuram a realidade, trazendo à tona o significado dessas mesmas imbricações, portanto, possível tanto às artes quanto à historiografia. Para o pesquisador,

A defesa da totalidade surge em diversos momentos da obra de Marx. A economia política inglesa, aos seus olhos, aparecia como uma “ciência particular”, como uma expressão da divisão do trabalho, como um pensamento alienado. No lugar dos conhecimentos parcelares – que só reproduzem o esfacelamento do mundo burguês –, Marx exigia a reprodução conceitual do todo. A sociedade capitalista não pode ser entendida pelas visões parciais do economista, do sociólogo, do historiador etc. A sociedade não é uma colcha de retalhos, ela é uma totalidade viva e articulada (FREDERICO, 2013a, p. 97).

O estudioso recupera a fala de György Lukács ao dizer que o romance, neste cenário elucidado, foi capaz de vencer “a impressão fantasmagórica de uma realidade mecânica ao nos apresentar, numa totalidade complexa, o livre curso do desenvolvimento dos destinos humanos” (2013a, p. 98), daí a sua perspicácia exemplar de representação da vida em detrimento de certa parcela da historiografia. Mais especificamente sobre o gênero narrativo ficcional, que aqui nos interessa de perto, Fredric Jameson, ao avaliar a situação do romance histórico mais contemporâneo, dá-nos um panorama muito particular da maneira pela qual se chega à totalidade, quando, em sua acepção desse modo de escrita, alega que o feito histórico a ser figurado deve ter uma qualidade de “irrupção coletiva”, portanto, “deve, de algum modo, estar presente em carne e osso, e pela multiplicidade mesma de seus participantes representar alegoricamente aquilo que transcende a existência individual” (JAMESON, 2001, p. 191). Desta maneira entendemos que a totalidade, enquanto conceito fundamental para a prática da produção narrativa de recuperação da história ganha centralidade e importância indiscutível para o caminho de análises que

pretendemos trilhar nos próximos capítulos, ao entendermos, como aponta György Lukács (2011), ser essa estratégia fundamental para a constituição de um romance histórico eficaz, propiciador de uma visão mais ampla e complexa do movimento histórico que rege a vida individual e, portanto, coletiva. É desta maneira que concebemos a importância da busca por uma compreensão ampla da vida, prática ilustrada, por exemplo, em um trecho reproduzido pelo teórico húngaro sobre o assunto, quando recupera um enunciado importante de Lenin: “para conocer realmente un objeto hay que captar e investigar todos sus aspectos, todas las conexiones y ‘mediaciones’. Nunca lo conseguiremos del todo, pero la *exigencia de omnilateralidad* nos preservará de errores y cristalizaciones dogmáticas” (LUKÁCS, 1977, p. 14, grifos do autor)⁶. A partir do exposto, justificamos o nosso partidarismo acerca da perspectiva que garante que no trabalho de escolha de um objeto, de um personagem, de um recorte histórico e na elaboração de uma trama para esse conjunto, é possível se chegar à compreensão do próprio movimento histórico de dada comunidade humana. Dissemos assim, reafirmando essa capacidade comum que pode ser tanto da literatura quanto da disciplina da história – quando o artífice procura por esse objetivo – já que ambas trabalham com a matéria humana através da narrativa, a partir do alcance de uma visão ampliada.

2.1. A história da historiografia

Do ponto de partida que já apresentado acreditamos, assim, que as áreas em exercício, literatura e história, são capazes de buscar uma compreensão mais ampla da memória humana, ao promoverem suas produções tentando trazer à tona um sentido e um significado também mais amplo do presente, dentro de dada sociedade e tempo históricos. Nessa medida, o fazer do historiador se aproxima do fazer do romancista. Percebe-se que nos novos tempos a perspectiva desse pesquisador muda e o universal, tão caro ao autor de ficção, toma o espírito do historiador, agora atento às questões menores que deem a ele uma “completude” como consequência do ato de narrar o fato. Nesse caminho, a Nova História é uma das principais correntes que busca o olhar para a vida privada, em oposição à existência pretérita dos grandes homens, cujas narrativas que os ilustravam eram, quase

⁶ “para conhecer realmente um objeto é preciso captar e investigar todos os seus aspectos, todas as conexões e ‘mediações’. Nunca o conseguimos de todo, mas a *exigencia de omnilateralidade* nos preservará de erros e cristalizações” (tradução nossa).

sempre, pautadas pelo axioma de que a história coletiva poderia ser representada a partir da abordagem de um ícone histórico monumental. Por sua vez, a Nova História se propaga fortemente após a década de 1970. No entanto, seu surgimento está ligado à Escola dos *Annales*, nascida na primeira metade do século XX, na França. A nova abordagem sugerida pela Nova História tem por princípio opor-se aos paradigmas da historiografia tradicional ou positivista. Para Peter Burke (1992), esse novo modelo prima por uma abordagem totalizante da história, de forma a dar importância aos novos ângulos de abordagem sobre os fatos. Além disso, a Nova História preocupa-se com os movimentos sociais, as tendências, e não crê na possibilidade de uma objetividade total do fato, proposições muito próximas daquelas de que falávamos acerca dos conceitos de “totalidade” e de “realismo”, de György Lukács. Um dos expoentes dessa nova corrente é Jacques Le Goff (1998). Ao direcionar o foco da narrativa no indivíduo comum, em personagens totalmente esquecidas ou apagadas do discurso historiográfico, a prática desse historiador buscou contar uma versão que ninguém pôde fazer, até a fundação dos arautos da escola que ele representa, assim como colocar em questão uma validade de representação social e humana, até então desconhecida. E, nessa medida, mais uma vez, o modo de se fazer história se aproxima da produção do romance, dos narradores e dos personagens centrais comumente apresentados pela narrativa de ficção histórica, sobretudo aquelas que serão postas em leitura, mais adiante.

Em geral, é no romance, por seu turno, que o indivíduo social e solitário ganha o centro narrativo para, por metonímia, representar uma coletividade. No romance histórico, como nos apresenta a teoria fundacional do gênero, existe o princípio de que há uma história e que esta intervém diretamente na vida do indivíduo e, para tanto, este a representa e ao fazê-lo representa também uma coletividade. Para György Lukács (2011), é a singularidade histórica que deve nutrir o personagem individual, e é nessa medida que ele representa o seu grupo, apresentando-se na narrativa como personagem típico, um conceito também muito caro ao teórico do romance histórico. Nas análises da pesquisadora Irenísia Torres de Oliveira, quando se propõe a abordar o assunto, percebemos que a individuação de personagens e de contextos claramente relacionados, dentro de situações concretas, “evitava a passagem imediata para algum conhecimento prévio ou abstrato da sociedade. [...] Esse individual, entretanto, mostrava-se ao final como socialmente típico” (2013, p. 39). No romance histórico, desta maneira, o que ocorre é a transmutação de uma história

coletiva, que antes se apresentava apenas como pública, para o individual, na sua particularidade representada pelo personagem típico, também por isso reverberador de um movimento histórico mais amplo, dado a sua capacidade de dramatização social, daí também, coletiva. Já do ponto de vista da historiografia, esse recurso é comumente aceito a partir da Escola dos *Annales* – anterior à Nova História, herdeira, por sua vez, de categorias daquela. Portanto, o que temos a dizer é que a aproximação da maneira de se reproduzir a vida, por parte do historiador e do literato, dá-se, novamente, no século XX, período no qual as fronteiras se tornam vulneráveis, diluídas ou reabertas pelo advento de uma crise acerca da consciência histórica, propiciadora de uma nova maneira de encará-la, como aponta Peter Burke (1997). Ao visitar esses períodos da produção humana, percebe-se que as fronteiras entre história e ficção, sobre as quais disserta o historiador citado, se veem abertas, depois se fecham, para então se abrirem novamente. Em síntese, as duas áreas aqui contempladas nunca se distanciaram. Ao que parece, a noção da especificidade de cada uma é que sofreu variação ao longo dos séculos. A fatura, nesse caso, decorre do próprio percurso, como aponta o pesquisador, tendo em vista que esse processo gerou um comportamento no mínimo mais flexível, em que, “os historiadores contemporâneos demonstram mais respeito pela imaginação do que nos tempos, não muito distantes, em que afirmavam simplesmente descobrir ‘os fatos’” (BURKE, 1997, p. 113).

Para outro estudioso da história, François Dosse (1992), o comportamento do historiador muda significativamente na segunda metade do século XX, assimilando novas perspectivas para a sua produção, até porque mudam a política e as necessidades sociais a que ele deve representar e sobre elas dedicar sua posição de espírito. Nas palavras do historiador,

o poder legisla sobre os direitos do marido e da mulher, sobre a contracepção e o aborto, sobre a maioridade aos dezoito anos. O discurso do historiador responde à transformação da sociedade e confere consistência temporal a essas medidas pontuais ao se interrogar sobre o funcionamento da família, sobre o lugar e a imagem da criança, sobre o papel da disciplina, sobre as práticas contraceptivas do tempo antigo. O povo, despojado enquanto força política potencial, inexistente enquanto força social capaz de submeter a ordem dominante em direção a uma outra sociedade, ressurgente neste discurso antropológico como material estético, em seus fatos e gestos cotidianos (DOSSE, 1992, p. 170).

Essa individuação do ser histórico pode ter fortes razões na própria descrença em relação ao progresso da história linear. Como era posto, as narrativas dos grandes

acontecimentos davam a perspectiva da história como uma evolução contínua, na medida em que as experiências, advindas dos grandes acontecimentos históricos, com suas figuras tutelares a representá-los, apontavam para um futuro cada vez mais promissor. Essa realidade se esfacela diante da nova ordem social e, para entendermos melhor qual é a posição do historiador no novo cenário, tomamos a palavra do pesquisador Lawrence Stone quando aponta que a história total só parece possível, caso se tome a perspectiva de “um microcosmo, e os resultados têm com frequência contribuído mais para esclarecer e explicar o passado do que todos os estudos anteriores ou contemporâneos, baseados nos arquivos do governo central”. O Pós-Guerra, e toda a barbárie deixada por esse atroz período de vigência da própria batalha “abala as certezas sobre o sentido da história e sobre o avanço da humanidade em direção a um estado de civilização sempre em progresso” (STONE apud DOSSE, 1992, p. 102). Para Walter Benjamin, a história tradicional pregou uma perspectiva de futuro que não se realizou, propagando “um conceito dogmático de processo sem qualquer vínculo com a realidade [...], sem limites, ideia correspondente à da perfectibilidade infinita do gênero humano” (1994, p. 229). Como sabemos, a própria marcha da história mostrou o oposto da ideia de linearidade e de “evolução” e, diante dessa nova (des)crença, surge então a história crítica, que seria o “antídoto”, contra as duas espécies de histórias então em prática, a saber, a monumental, que o estudioso francês define como aquela que “orienta os homens para o futuro com base no respeito pela grandeza passada e, destrutivamente, enfraquece-lhes o impulso para a grandeza” e a história antiquária, que “engendra piedoso respeito pelas origens e, destrutivamente se opõe à necessidade e ao desejo presente” (WHITE, 2008, p. 358). É nesse cenário que a narrativa de ficção histórica, então, parece ganhar fôlego, já que as regras para a atividade historiográfica se tornam muito mais maleáveis e questionáveis, posições de espírito que não se restringem apenas aos ficcionistas. Para o artífice da história crítica, existe um intento de demolir o passado, interrogá-lo e, por fim, contestar a sua validade para o presente.

A desconstrução do real que hoje se opera, parece fundamentalmente ligada ao período atual: o das ilusões perdidas. No momento em que o vento da história soprava para construir uma sociedade nova, ou seja, no século XVIII e na metade do século XIX, os pensadores buscavam o sentido do pensamento humano e inscreviam o presente na lógica racional. De Kant a Marx, sem esquecer Hegel, temos a compreensão dos fundamentos das batalhas em curso pela liberdade. Ao contrário, quando as resistências às mudanças triunfaram, no momento em que as

esperanças são frustradas, em que a desilusão se enraíza, assiste-se à recusa da racionalização global do real. Já que o real não realiza as esperanças, ele não pode ser racional. A história perde, então, todo sentido, fragmenta-se em múltiplos segmentos. O real só é, portanto, racional quando o homem o assume. Perde essa racionalidade quando escapa à vontade humana (DOSSE, 1992, p. 192).

Acreditava-se que o papel do historiador era o de não faltar com a “verdade” evitando, na medida do possível, o inverossímil. Vale lembrar, no entanto, que a reprodução do real é apenas a tentativa de uma reprodução e não ela, em si mesma. O que todo pesquisador que se debruça sobre a matéria do passado faz é buscar um tempo que está inacessível, portanto o que tomamos por real, a narrativa de um fato ocorrido é, na verdade, apenas uma formulação que tem, ora mais, ora menos, um efeito figurativo. Para François Dosse “a história não é a soma dos objetos sucessivamente estudados, uns em relação aos outros; ela só pode existir na recuperação das interações entre os diversos níveis do real” (1992, p. 96). A história, assim, tem suas lacunas estabelecidas já em seu processo de feitura textual. Os fatos contados, da maneira como o fora, bem poderiam ser de outra maneira.

De toda forma, o ato de narrar sempre trouxe consigo uma discussão essencial: trata-se de narrar o quê? Narra-se a história, é fato, mas as estratégias e os objetivos da narrativa se ampliam na medida mesma de sua elaboração. O narrador conta e, como se sabe, o contar é sempre uma escolha ideológica: escolhe-se o que, o quando e o porquê narrar. Um importante aspecto do ato narrativo pode ser verificado nas palavras do já citado estudioso das fronteiras entre a arte e a história, Luiz Costa Lima. Em seu trabalho o pesquisador alerta que a importância do relatar, quando recupera a asserção de dois importantes nomes, Hermann Broch e Jablonski. Para este estudioso do século XVIII, “as histórias (*die Geschichte*) são um espelho das virtudes e vícios em que, por meio de uma experiência outra (*fremde Erfahrung*), pode-se aprender o que se há de fazer ou deixar de fazer” (LIMA, 2006, p. 113, grifos do autor), enquanto que para aquele, “apenas com o tempo, muita coisa adquire o seu sentido próprio, antes apenas pressentido” (LIMA, 2006, 292). Dissertando sobre essa mesma necessidade de se narrar a vida, no entanto pensando a perspectiva da premência do romance histórico, Perry Anderson, em seu trabalho intitulado “Trajetos de uma forma literária” adverte que o que o gênero de narrativa de ficção histórica promove, ao buscar pela memória dos povos, é “uma tentativa desesperada de nos acordar para a história, em um tempo em que morreu qualquer senso real dela”

(ANDERSON, 2011, p. 219). Para Inocência Mata, por seu turno, é importante compreender a parcialidade que existe na tarefa de determinar os fatos, pois “a seleção e hierarquização” deles são “para todos os efeitos, ideológicos, no sentido em que dependem de interesses de toda ordem” (2010, p. 127) e, ainda,

a História, enquanto saber sobre o passado legitimado em discurso, tinha a pretensão de ser somente um objecto de conhecimento. Quer se pense a História segundo uma filosofia política que transforma os fatos do passado em sistema temporal cíclico, quer se pense nela de forma objectiva, “desinteressada”, para a elevar à categoria de saber científico, a interpretação do passado é sempre ideológica (e muitas vezes política), respondendo a solicitações da contemporaneidade e fazendo apelo ao devir – porém, devir idealizado (MATA, 2010, p. 125).

No caso específico, exposto aqui, os contornos dessa discussão apresentam questões de todo ainda não resolvidas, na medida em que não se pode definir quais são os limites da disciplina da história e os da arte quando se propõem a narrar acontecimentos que são registros da vida dos povos, seja no campo material ou espiritual. Outro ponto de forte e profícua discussão está centrado na busca pela compreensão em relação às estratégias cabíveis ao campo da historiografia e da literatura nos seus intentos particulares – e suas especificidades – utilizadas para plasmarem a vida. Sem o intento de dar respostas decisivas a essas questões, procuramos discutir os meandros da produção narrativa, por isso mesmo, de registro histórico. O conceito de Luís Costa Lima, em relação a essa forma, é bastante válido. Segundo o pesquisador, por narrativa se entende o “estabelecimento de uma organização temporal, através de que o diverso, irregular e acidental entram em uma ordem; ordem que não é anterior ao ato da escrita, mas coincidente com ela; que é pois constitutiva de seu objeto” (1989, p. 17). Em primeiro lugar, as duas áreas, literatura e historiografia, trabalham com substâncias muito semelhantes. Tanto o ensejo da primeira, quanto a matéria da segunda, por sua vez, só é possível de ser colocada ao público a partir de uma forma que privilegia as duas áreas: a narrativa, como dissemos anteriormente, a partir da ação de sujeitos que são, para as duas áreas aqui em discussão, personagens. Essa constatação parece ser bem considerada, também, entre os estudiosos da historiografia.

Nos mais recentes estudos sobre o discurso da História, muitos historiadores e meta-historiadores concordam que a narrativa em que é vazada a escrita da História não é uma forma neutra de representação de eventos e processos históricos. Pelo contrário, concordam que a narrativa histórica é o núcleo

conceptual, que, quando usado para representar acontecimentos reais, lhes concede uma coerência ilusória e, por vezes, lhes fornece significados muito “fabulosos”, como resultado da *narrativização* (MATA, 2010, p. 157, grifos do autor).

Podemos conferir que expor os fatos é técnica própria das duas epistemologias e essa exposição só é possível via discurso em um campo narrativo. A partir daí, concebe-se que as duas áreas só se diferem na forma como expõe os fatos. Essa falta de um estatuto da forma, específica para a história, faz com que ela se aproxime, em grande medida, da literatura, até porque, sendo assim, consideramos que aquela, assim como esta, não tem um método propriamente científico, uma vez que não podem formular suas experiências em forma de definições, de regras (VEYNE, 1998). A matéria histórica narra parte de uma realidade que não existe mais, que já deixou de ser, porém, para que se torne presente, historiador e literato se valem do mesmo recurso, o ato de narrar, que para Benedito Nunes é peça-chave: “narrar é contar uma história, e contar uma história é desenrolar a experiência humana no tempo” (NUNES, 1988, p. 34). Descobre-se, de fato, que ambas as áreas compartilham do mesmo universo – o da linguagem humana. Por outro lado, mesmo se valendo do mesmo suporte, o discurso literário pode diferir do discurso histórico, devido a seus referentes básicos, concebidos mais como eventos imaginários do que reais. Mas os dois tipos de produção são mais parecidos do que contrários, em virtude do fato de que ambos operam a linguagem de tal maneira que uma distinção clara entre sua forma narrativa – assim como o seu conteúdo interpretativo – utilizada pelos dois campos, é matéria de fôlego para o estudioso que busca fazer tal especificação. De toda forma, o que Benedito Nunes afirma é que, “oriundos de um mesmo tronco, história e ficção entrecruzam os seus ramos diferentes na medida da temporalidade que elaboram” (1988, p. 12). Por fim, o pesquisador partilha da discussão que garante ser a elaboração imaginativa indissociável do objeto factual. “Os textos não proporcionariam somente a meditação do conhecimento de si mesmo. Proporcionariam, também, em última instância, o conhecimento do mundo por meio do mundo da obra” (NUNES, 1988, p. 16).

Os estudos sobre essa seara são volumosos. Em *Literatura e História* (1986), Maria Tereza de Freitas refaz o percurso do relacionamento entre ficção e história nos séculos XIX e XX. No caminho que trilha Freitas, pode-se perceber reafirmada a ideia já defendida da impossibilidade de se distanciar a literatura da matéria factual. No entanto, divergindo de certa noção apresentada por Peter Burke, a pesquisadora mostra que a linha

divisória entre as duas frentes do conhecimento não estava tão nítida no século XIX. Segundo a estudiosa, o Romantismo foi um dos motivos e fundamento para interligação promovida entre história e literatura. Para ela:

Os laços entre as duas áreas se estreitam: de um lado, a sensibilidade romântica povoa a História de curiosidades e novos horizontes; do outro, o romantismo se configura como escola constituída, opera-se uma verdadeira invasão da História na Literatura. Com essa interação recíproca, os dois domínios se confundem e a especificidade de cada um se vê cada vez mais ameaçada (FREITAS, 1986, p. 01-02).

No entanto, Freitas reconhece que foi na segunda metade do mesmo século, a partir das propostas advindas das novas correntes filosóficas, primando pela busca máxima da cientificidade, que a consciência em relação à individuação das áreas se torna mais evidente. Neste aspecto, a estudiosa mostra que houve um esforço muito grande para sistematizar a história enquanto disciplina, isolando-a das demais ciências, que também vinham ganhando, com as novas correntes filosóficas, um caráter específico e próprio. Muitas vezes, forçosamente, literatura e história foram sendo colocadas à parte em seu espaço de criação, correspondendo a um ideal vigente que pregava a destituição dessa interação recíproca da qual fala Freitas. Contudo, percebe-se que as investidas de desvencilhamento das duas áreas do conhecimento se fazem frágeis, sobretudo ao longo do século XX, em que as verdades científicas foram colocadas em xeque, como temos visto. História e literatura passam a ser vistas mais uma vez como conhecimentos muito mais afins do que distantes, sobretudo porque ambas tratam a sua matéria como (re)construção ora mais, ora menos fidedigna da realidade, como se pode notar no excerto a seguir:

A superação dos pressupostos positivistas que geraram a percepção da crítica literária e da história derivadas de modelos do século XIX motivou movimentos que se rebelaram contra o absolutismo da literatura vista como uma “estrutura estética” e da “história como registro da evolução humana e civilizada”. Tal posicionamento define a inviabilidade tanto da literatura como da história passíveis de serem estudadas “*per se*, em seus elementos estruturais específicos” (MEIHY, 1997, p. 270).

Como temos defendido, as duas áreas sempre caminharam juntas, ou mesmo sua proximidade nunca pode ser coerentemente negada, apesar das inúmeras tentativas reducionistas ao longo dos séculos. Para Freitas, não há que se questionar o valor da história para a literatura e da literatura para a história. Segundo ela, independentemente das

correntes de forças científicas e filosóficas das mais diferentes épocas, as duas representações narrativas sempre estiveram próximas e contribuindo uma com a outra. Em suas palavras “a Literatura continuou incontestavelmente a se relacionar com a História sob as mais diversas formas [...]. A História foi, sem sombra de dúvida, uma fonte permanente de inspiração para os romancistas” (FREITAS, 1986, p. 03).

Essa proximidade faz com que levantemos a hipótese de que uma dessas áreas, ao sofrer alteração nas suas concepções e modos de produção vai, conseqüentemente, propiciar a mudança e a alteração na outra. Como acreditamos, os dois campos de estudos estão intrinsecamente ligados e, na medida em que um se altera, o outro também sofre influências parecidas. Se a disciplina da história muda a literatura ou se esta interfere no modo de fazer daquela, não é o que pretendemos defender aqui. Apenas vale apresentar como essa troca é promovida e de que maneira se torna benéfica, às duas áreas do conhecimento, essa intersecção. Só assim poderemos, mais adiante, compreender a maneira pela qual os romancistas aqui estudados buscaram em um modelo específico do fazer histórico o material que se tornou fonte de seus trabalhos, aceitando-o, refutando-o ou subvertendo-o e, ainda, perceber como um novo modo de produzir o próprio discurso histórico pode ter contribuído para a própria liberdade na construção das ficções que denominamos aqui de modelo contemporâneo de narrativa de extração histórica. É essa a real importância que damos às discussões até agora levantadas: perceber de que maneira a historiografia se torna móvel, alterando o seu estatuto ao longo dos anos e possibilitando uma compreensão do fazer histórico também mais complexo e democrático, como já antecipamos. O campo das artes, por sua vez, não estaria imune, voluntário ou involuntariamente, a essas mudanças e, portanto, o autor de um romance histórico de maneira alguma poderia ficar alheio à forma pela qual está posicionado o registro factual do homem e do seu meio, como veremos no capítulo seguinte, sobre o romance como gênero ficcional de extração histórica.

Das concepções mais recentes do modo de se fazer história, compulsamos também Fernando Ainsa, em trabalho publicado sob a organização de Karl Kohut (1997), quando apresenta que a história por si já se faz importante, na medida em que ela recupera a memória das coisas passadas. Nesse sentido, a história é a busca da identidade de um povo, de uma comunidade, de uma dada ocorrência humana. O papel do historiador, para chegar ao seu intento é, por sua vez, o de organizar os fatos que já existem, estão lá

(VEYNE, 1998) e em seu trabalho a escolha é livre, portanto, a história é subjetiva. Narrativa como forma; subjetividade como categoria: eis dois elementos muito caros à produção de romances e à matéria da disciplina mais recente da história, fazendo-as convergirem, como vimos pelo que já foi exposto até aqui. Por outro lado, ao estabelecer a subjetividade como uma técnica que participa dos discursos históricos, na medida exata de sua necessidade, e apenas nessa medida, os adeptos dessa nova forma de se encarar a história estão ameaçados por uma perspectiva de rompimento das regras estabelecidas para uma “fiel” representação do passado do homem em diálogo com o presente. Em outras palavras acredita-se que, assumindo a subjetividade, estaria o pesquisador invalidando a possibilidade de apresentação do fato com o devido alinhamento. Essa é uma discussão muito acalorada dentro do próprio campo de atuação dos estudiosos recuperadores do passado. Ainda hoje, há um enorme abismo que separa as diferentes visões e distintos comportamentos dos pesquisadores do campo da historiografia, no que tange à apropriação e ao trabalho que exercem sobre as fontes, para fazer clarear um relato “verídico” de um tempo findo. Todavia, não é nosso intento cevar essa discussão por definições, que são, a nosso ver, uma busca muito mais por parte dos historiadores do que dos literatos, já que para estes a imaginação nunca foi um entrave. O que nos diz respeito, do nosso lado, ou o que nos concerne dizer é que, as categorias próprias do fazer narrativo, que subsidiam, por sua vez, as duas áreas, colocam a fronteira entre a disciplina da história e a literatura muito mais móvel e flexível.

Acreditamos que o historiador é um recuperador do tempo, um (re)criador a partir dos fatos concretos. Validamos, assim, a tese de Paul Veyne de que a representação dessa recuperação, por parte desses nomeados cientistas, é sim permeada pela subjetividade, só assim, diríamos, o relato factual poderia obter o seu sucesso, no intento de recompor o passado, trazendo, do ontem, fatos esparsos que, a partir de sua habilidade com o uso da linguagem, chega ao presente de forma mais coerente. Para Walter Benjamin, “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como de fato foi’”. Segundo o estudioso, “a verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido (1994, p. 224). E, neste aspecto, para dialogar com outro importante estudioso, Benedito Nunes aponta que a realidade histórica é tão autêntica quanto a irrealdade da ficção. “Nesta, os acontecimentos inventados, formando um mundo fictício,

escapam a qualquer espécie de confirmação empírica”, enquanto que naquela, por sua natureza constitutiva, “os dados empíricos (documentos), signos de um mundo que foi real, remetem a acontecimentos do passado, conhecidos por inferência, e que só se confirmam, fora de toda comprovação empírica, pela reconstrução desse mundo” (NUNES, 1988, p. 32). Vejam que as questões que estamos levantando aqui são preocupações inerentes a todo estudioso do romance histórico. Antonio Roberto Esteves (1998), especialista no assunto, elucida a importância de se perceber a influência que a história e a literatura exercem uma sobre a outra. Para o crítico, o material discursivo e a subjetividade que cada falante deposita sobre a realidade, propiciam o paralelismo entre a historiografia e a arte literária. Em suas palavras, esse é o ponto que permite ao homem fazer “a releitura dos fatos que, para serem transmitidos, sofrem uma interpretação de acordo com determinados pontos de vista, dentro de certo espaço e de certo acordo com a visão do tempo em que vive” (ESTEVES, 1998, p. 125). Assim, história e ficção se entrecruzam de várias formas, impossibilitando, por isso, pensá-las de maneira totalmente distintas.

Vale, nesse momento, recuperar a perspectiva do historiador Jorn Rosen (2010a) acerca dessa pretensa subjetividade. O que ocorre, segundo o pensamento do estudioso alemão, é que ao historiador é dada a possibilidade de empregar frutiferamente a subjetividade na construção da objetividade de seu relato histórico. Portanto, ao historiador é dado o direito à independência na sua ação intelectual em relação ao trato da experiência histórica e, ainda mais, a ele não é possível dissociar-se de sua própria subjetividade da objetividade do pensamento científico. Nesse sentido, percebemos que alguns aspectos do campo do factual se aproximam em larga medida aos do campo ficcional, já que a subjetividade é própria do palco da criação. Não se trata de dizer que essa relação se dá de forma harmoniosa, até porque, apesar das estratégias de confecção das narrativas de ambos os campos serem próximas, o intento de cada uma delas, em um primeiro momento, é diferente. Do ponto de vista da literatura, e mais especificamente do romance, a finalidade do labor, da criação estética, sobretudo na elaboração dos romances de ficção histórica, é dar ao leitor uma captação do passado e, por reverberação desta, dar a compreender, também, o presente. Ora, a nosso ver, a incontestável busca do historiador não parece propor outra coisa senão esclarecer um fato, uma ocorrência passada e, a partir desse resgate propiciar aos homens do presente um entendimento do que é findo e uma expectativa sobre o porvir e, por isso, mais uma vez voltamos ao espaço das equivalências.

Assim, a missão de um parece ser muito próxima da missão do outro. À literatura de extração histórica, sobretudo, não lhe é coerente furtar-se da recuperação do passado. A história e a ficção são relatos que pretendem reconstruir e organizar a realidade, proposta desse tipo de romancista mencionado.

Percebemos que nas concepções mais recentes sobre a elaboração do discurso da historiografia, o trabalho do historiador tem sido o de dar mais espaço ao imaginário. Apesar das correntes que defendem a história como objetividade, pois se acredita que por esse viés chega-se à “verdade”, sempre muito relativa, a nosso ver, a narrativa sobre o factual, nos últimos anos, tem valorizado mais a liberdade, a arte e a literatura. Ao tratar da questão, o estudioso François Dosse (1992) diz que é importante lembrar as ideias de outro confrade, a saber, Lucien Febvre, quando aponta que “elaborar um fato é construir” e, portanto, “toda a história é uma escolha” (DOSSE, 1992, p. 77). A liberdade, nesse sentido, como a entendemos, está, também, no fato escolhido, no evento maior ou menor, no personagem foco da narrativa, na perspectiva a ser defendida, na abordagem dos elementos que constituem um passado, tudo isso para a compreensão de uma necessidade no presente, que também é histórica. Portanto, não há história sem um traço característico das áreas de humanidades. O pensamento histórico, e aqui o aproximamos do pensamento artístico, “é fundamental para os homens se haverem com suas próprias vidas, na medida em que a compreensão do presente e a projeção do futuro somente seriam possíveis com a recuperação do passado” (RUSEN, 2010a, p. 30). No próximo capítulo, sobre o romance histórico, especificamente, veremos como essa argumentação é a base fulcral de toda narrativa ficcional de extração histórica bem constituída.

Por outro lado, a história precisa tomar partido, se quiser ser, de fato, um relato autêntico do ponto de vista da historiografia. Essa tomada de posição fica clara nos objetivos discursivos do historiador. O leitor sabe do que se trata a narrativa histórica, sobre o que ela fala e é guiado, sem maiores dúvidas e ambiguidades, a conhecer o que está sendo posto acerca do fato ou do personagem narrado. Nesse sentido, não há espaços para dubiedades ou, se há, eles não são promovidos voluntariamente pelo historiador que, ao contrário, busca ocultá-los do seu leitor. A dubiedade não é o seu intento, a princípio. Ao historiador só a verdade lhe interessa. Seu princípio primeiro não é a beleza nem o trato estético, mas a proximidade que seu relato tem com as coisas possíveis de terem sido reais, mesmo que não possa abrir mão daqueles recursos mais subjetivos. No entanto, a sua busca

pela máxima aproximação do factual não o exime de uma liberdade de criação inerente a sua empreitada. Ocorre que, em primeiro plano, o historiador não deve se preocupar em tratar esteticamente um determinado assunto, antes é preciso que ele faça uma escolha. Essa escolha não é possível ser limitada aqui, já que as motivações são inúmeras e nos escapa. Mas o que queremos afirmar, e cabe a nós dizê-lo, é que nessa liberdade de eleição podemos inferir que haja, no mínimo, uma criativa, subjetiva e em certa medida imaginativa ação intelectual.

2.2. Desdobramentos da história: convergências e divergências

De porte dessas reflexões passamos agora, como antecipamos anteriormente, à busca por estabelecer alguns aspectos convergentes e divergentes acerca de dois modelos de fazer histórico que também nos interessa de perto: a história entendida como ciência, ou científica e a história entendida como narrativa e, portanto, a que escapa aos princípios metodológicos daquela. Quem primeiro estabeleceu o conceito de história científica foi o estudioso Leopold von Ranke, ainda no século XIX. A sua noção desse tipo de história baseava-se na busca detalhada de registros que, supunham, não haviam sido ainda codificados ou, melhor dizendo, encontrados. Esses registros poderiam estar em arquivos até então não visitados e, como se previa, poderiam dar a ver novos dados que viabilizaria, por sua vez, uma versão mais definitiva da história. Com o advento da história científica, os relatos, os documentos e todo o tipo de material de caráter oficial encontrados em arquivos balizariam o saber histórico. Os novos dados se tornaram fonte precípua para o fazer científico, próprio da historiografia da época. Com o passar do tempo, não mais as novas fontes foram o principal interesse desses historiadores. Novos métodos de abordagem do material de base foram sendo discutidos e nisso se consistiu uma espécie de nova percepção da noção de história científica. Contudo, o foco esteve sempre no documento como fonte fidedigna da construção da narrativa histórica.

Só com o advento dos novos historiadores, já no século XX, é que a história como configuração científica parece sofrer diversos questionamentos, dando fim a uma tentativa de explicação lógica e coerente acerca dos acontecimentos passados. Paul Veyne pode ser visto como um desses novos historiadores que partem de uma visão diferente da então história científica como conformação da prática historiográfica. Para ele, todo livro

de história é “um tecido de incoerência, e que não pode ser de outro modo; esse estado de coisa é, certamente, insuportável para um espírito lógico” (1998, p. 27). E, mais adiante, explica que o primeiro passo do historiador é estabelecer a verdade, seguido da função de explicar a trama, mas que, para isso, não há um método. Daí certa liberdade do historiador pós-história científica, salvo o seu compromisso com a pretensa veracidade, que a nós, preferimos chamar de *mimesis*. Todavia, no capítulo dois de seu trabalho intitulado *Razão histórica – Teoria da história: os fundamentos da ciência histórica*, Jorn Rusen argumenta que existem fatores determinantes da história como ciência, apenas quando “a história como ciência deve ser uma realização particular do pensamento histórico ou da consciência histórica – e esse procedimento particular deve ser visto como inseridos em seus fundamentos genéricos na vida corrente” (2010a, p. 55). Em outro trabalho seu, o estudioso deixa mais evidente que a cientificidade da história deve ser garantida, na medida da avaliação de seu método:

O critério da objetividade, por consenso, outorga à multiplicidade de procedimentos metódicos na pesquisa histórica seu caráter racional, de constitutiva da ciência. Por outro lado, contudo, fornece um ponto de referência para construir a unidade “do” método histórico nessa multiplicidade e para evitar a consequência nefasta da anarquia metódica na pesquisa histórica. A história é constituída como ciência por meio do princípio metódico da metodização das referências normativas (RUSEN, 2010b, p. 107).

Como procedimento para a realização da metodização, Jorn Rusen explica que o historiador exerce um direito de veto. Isso só é possível porque ele filtra, daquilo que o passado lhe traz como manifestações ou resíduos, as informações que podem ser consideradas “corretas” ou mesmo garantidas. O critério decisivo para aferir o que de mais “exato” ou mais garantido há entre as informações coletadas é denominado de “princípio metódico da plausibilidade informativa (ou factual)”. Assim, as fontes são testadas “quanto a sua fiabilidade externa (proximidade com o estado de coisas histórico estudado) e quanto a sua coerência interna”. Com isso, pode-se dizer se algo ocorreu de fato. Por fim, é preciso que o historiador afira suas informações com a concepção de realidade que ele tem de seu mundo concreto. É preciso que esteja bem claro o que de fato pode ser histórico e, para tanto, essa decisão prévia “depende, por sua vez, do critério de facticidade, que decide o que é empiricamente possível” (2010b, p. 126). Ao apontar os meios pelos quais o cientista da história procura compor o seu trabalho não estamos atestando, com isso, que

esse recuperador do tempo o faz com plena certeza de sua fidelidade ao recorte temporal. Pelo contrário, já dissemos que é na feitura, na apresentação do resultado de pesquisa que a configuração “verídica” da história ganha contornos próximos da elaboração imaginativa, como já expusemos em relação à estratégia narrativa da recomposição dos tempos. Aqui, entretanto, nem ousamos a entrada no campo que busca definir ou contestar a confiabilidade do material adquirido pelo arquiteto da historiografia, quando de sua pesquisa. Essa pauta, ainda muito discutida, não interessa, em princípio, para os nossos estudos acerca do gênero ficcional de extração histórica, até porque, como também já defendemos, a história, em nossas concepções, é um produto material palpável. O que acabamos de apresentar acerca das concepções do historiador Jorn Rusen é, mais uma vez, a garantia de que, por parte dos estudiosos da seara histórica, a vida recuperada é de fato material, e não uma simples elaboração ou criação de um discurso imaginativo a respeito de algo que não se sabe se aconteceu, como propagam algumas tendências do nomeado pós-modernismo. Tanto é assim que a defesa feita por Jorn Rusen, sobre a validade da história enquanto fato, vivido e experienciado, é também a nossa defesa, na medida em que não inviabilizamos as bases de tentativa de reprodução do fato ocorrido, garantidas em seu estatuto. Se fizéssemos o contrário, desconfiguraríamos as intenções do próprio romance histórico, do ponto de vista de sua especificidade mesma, já que se tomarmos a história como ilegítima, invalidamos, com isso, o projeto de escrita do gênero, outrora teorizado por György Lukács (2011).

As várias perspectivas se multiplicam em relação ao estatuto da história. Por isso mesmo, o que nos interessa mais de perto é a maneira pela qual, no século XX, novas concepções do fazer histórico vão surgindo. De modo muito particular, como vimos, ao se desconsiderar a história como ciência, surge outra concepção pautada na perspectiva de uma história material que se reproduz no signo da narrativa, ferramenta utilizada também no romance de ficção, naturalmente. Tanto para os anglo-saxões quanto para a tradição francesa, a história é desprovida de suas leis científicas pela sua capacidade narrativa, ou seja, está submetida a um sujeito narrativo, um ente que cria uma unidade de ação e que estabelece, na trama, pontos muito mais próximos da ficção, ou aspectos que intentam a formulação de um segmento ideológico. Com isso, a compreensão histórica passa a ser percebida a partir do prisma nas práticas humanas, nas quais o homem é o enfoque central e não mais as circunstâncias. Isso faz da narrativa a forma mais adequada para que os

influxos de uma sociedade sejam expostos numa elaboração que reconhece a “força criadora” possível à narrativa, que por sua vez dista dos conceitos analíticos e descritivos pretendidos antes, como os outrora defendidos pela historiografia de Ranke.

Em relação à história validada pelo aspecto narrativo ou, a narrativa da história, uma nova modalidade de escrita do factual, percebemos que se trata de uma frente bastante difundida no campo da historiografia, na medida em que esse tipo de registro foi apreciado pelos historiadores como sendo uma das condições de produção mais elementares e profícuas. Mais uma vez é importante esclarecer que o que tomamos em nossa pesquisa pela narrativa da história não corresponde a outra perspectiva, qual seja, a que defende ser o passado um mero produto textual. Para nós, a narrativa da história é aquela que parte de uma materialidade vivenciada e recuperada – não estamos discutindo os critérios dessa recuperação – para culminar, através do texto narrativo, em conhecimento também material desse tempo pretérito readquirido, pois como defendeu o teórico húngaro, “atrás da maioria dos problemas insolúveis, está escondido, como caminho para se chegar à solução, o caminho para a história” (LUKÁCS, 2012, p. 298). Essa história, por sua vez, precisa ser apresentada com o máximo de esforço para minimizar os imediatismos e a fragmentação inerentes de uma percepção historiográfica própria do advento das ciências. Assim, tal intento só pode ser alcançado quando a história passa por um processo de mediação. No caso do romance “é possível sair do imediatismo da existência dos objetos dados”, por isso “a própria realidade histórica só pode ser atingida, conhecida e descrita no curso de um processo complicado de mediações”, das quais a estrutura narrativa serve de veículo e de espaço para essas intervenções, pois se trata de um espaço da “produção do objeto”, sendo assim, a maneira válida pela qual se pode sair do imediatismo (LUKÁCS, 2012, p. 318-319).

Para delimitar um pouco o campo que aqui chamamos de narrativa, é importante retomar as palavras de Lawrence Stone quando diz que o tipo de narrativa, nesse caso, “não é do simples cronista ou analista das coisas passadas. É a narrativa orientada por algum ‘princípio fecundo’, e que possui um tema e um argumento” (STONE apud HOBBSAWN, 1991, p. 14). Para Hobsbawn, o que Stone defende é que há o ressurgimento de uma narrativa da história, isso porque a história científica, generalizante, já não pôde mais dar conta de respostas que surgiram sobretudo nos anos pós-guerra. Para esse estudioso, essa incredulidade em um modelo insuficiente de se fazer história está

relacionada “à experiência contemporânea que nos fez lembrar que a decisão e a ação políticas podem moldar a história, e à incapacidade da ‘história quantitativa’ (outra pretendente ao estatuto científico) em cumprir suas promessas” (STONE apud HOBBSAWN, 1991, p. 39).

É importante lembrar que, assim como no campo da literatura, a estratégia narrativa tem sido pauta para longos debates na teoria contemporânea da disciplina da história. Quase sempre isso ocorre devido ao seu caráter ambíguo, que faz dessa estrutura de representação um problema espinhoso no campo da historiografia. Isso ocorre porque ao assumir a narrativa como mecanismo de fazer a história há de se assumir que a mesma compreende não apenas aquilo que de fato aconteceu, mas é também uma representação do que aconteceu, como vimos discutindo. Nesse sentido, não se separa as vontades objetivas das consequências subjetivas da produção. Por ser assim um espaço duvidoso de certezas, a Escola dos *Annales*, de que já falamos brevemente, por sua vez, exerceu uma ávida ação crítica em relação à narrativa da história. Surgida em 1929, em um ano de crises no cenário mundial, advinda da queda dramática da economia capitalista, a *Revista d’Annales: d’histoire économique et sociale* deu origem, meses após a sua primeira publicação, à Escola dos *Annales*. Essa corrente do pensamento histórico propagou, sobretudo, que toda história é história contemporânea. Tendo entre os seus principais representantes os historiadores Marc Bloch e Lucien Febvre, essa frente historiográfica abalou os pilares constituintes dos estudos históricos tradicionais construídos desde o século XIX, a saber, o Positivismo que, por sua vez, reduzia a história à coleta de fatos e dados. A Escola dos *Annales* questionou, sobretudo, a antiga concepção de história como progresso, assim como as certezas anteriores à Guerra. Seu foco de luz se voltou sobre as vertentes econômicas e sociais, em detrimento dos aspectos políticos de anteriormente. Para Lucien Febvre, a crise histórica da época foi, em sua origem, a própria crise do espírito humano. “Essa crise global, ou crise de civilização, não afetou somente os historiadores; perturbou as certezas de todos os meios intelectuais, em plena efervescência nos anos trinta” (DOSSE, 1992, p. 24).

Os *Annales* propuseram uma mudança significativa da história, reconduzindo o olhar do historiador para outros horizontes: a natureza, a paisagem, a população, a demografia, as trocas e os costumes (DOSSE, 1992). Nessa medida, os historiadores fizeram suas escolhas em função da necessidade presente. A partir da ruptura com a

historiografia tradicional o foco passou a ser não apenas o passado, mas os acontecimentos relacionados à sociedade contemporânea. Assim, A Escola dos *Annales* renovaram definitivamente o discurso histórico, inclusive pondo em prática uma nova forma de se trabalhar com as fontes, diferente daquela promovida pelas pesquisas nos arquivos tradicionais. Outra perspectiva é a do estabelecimento da “história-problema”. Essa categoria exige que o historiador não se conforme em reproduzir aquilo que as fontes apresentam, puro e simplesmente. É preciso questioná-las, inseri-las em uma problemática (DOSSE, 1992). Entretanto, como dissemos, os historiadores dessa frente de pesquisa não reconheciam o valor da narrativa da história. Para os estudiosos dessa corrente, esse tipo de enredo baseava-se em “conflitos e crises ‘dramáticas’ de curta duração que se prestavam a representações ‘romanceadas’, de caráter mais ‘literário’ do que propriamente ‘científico’ (WHITE, 1991, p. 57). Desse ponto de vista, o que os promotores da Escola dos *Annales* propunham vem, de certo modo, contribuir para uma abertura ainda antes não vista sobre a concepção da história. Isso acontece porque, por um lado, ampliam o *corpus* de suas apropriações científicas, todavia, por outro, não admitem que os resultados das pesquisas promovidas se tornem o que aqui vimos denominando de narrativa da história.

De toda forma o que procuramos mostrar foi que a historiografia no século XX teve um importante papel influenciador, devido mesmo às novas maneiras de se pensar o passado. Do ponto de vista da contribuição da Escola dos *Annales* para com a produção da narrativa de ficção, por seu turno, poderíamos sugerir que os romancistas, naquilo que nos cabe pensar mais pontualmente, também produziram no citado século obras menos generalizantes e de caráter mais particular. Há uma tendência, por parte dos autores de ficção, pela busca por uma abordagem de personagens e situações mais particulares, culminando na representação de aspectos precisos da vida, que não deixam, entretanto, de alcançar a coletividade ou o campo geral da existência, assim também como se percebe uma larga produção de romances em que o distanciamento do tempo histórico narrado diminui significativamente em relação ao tempo do narrador. Por outro lado, os adeptos da Escola dos *Annales* também se distanciam dos romancistas na medida em que, como vimos, desconsideram o relato narrativo-histórico como expediente oportuno para a historiografia.

Ao que percebemos, o saldo da Escola dos *Annales* foi o de estabelecer para a pesquisa histórica um novo paradigma, na medida em que amplia a consideração sobre o

que pode ser um objeto de pesquisa. Esse é o ponto que nos interessa aqui e, talvez, apenas esse. Outras formas de se encarar as fontes foram testadas e o resultado de uma nova abordagem acarretou, no século XX, uma série de discussões e mudanças acerca do estatuto da disciplina da história. Por seu turno, essa corrente pôde apresentar versões diferentes dos fatos ou, pelo menos, deixou o saldo positivo de que a pesquisa sobre o factual pode se dar em várias vertentes, desde os documentos mais remotos, na busca pela construção da história dos antepassados, até a prática historiográfica da vida corrente, em uso, do dia a dia. Este último aspecto, acreditamos, foi definidor não apenas para os historiadores da nova seara como, supomos, para os romancistas do romance histórico contemporâneo, na medida em que o tempo histórico recuperado por esses artistas, sobretudo das produções das três últimas décadas do século XX – não é o caso particular dos romancistas de nossa pesquisa –, já não segue a ideia regular de captação de um passado longínquo, como fizera Walter Scott e sobre quem falaremos no capítulo seguinte. Por ora, para voltar à pauta da historiografia, vale dizer que com o advento da escola francesa as fontes documentais dos arquivos oficiais passam a não desempenhar um papel de exclusividade. A noção de fonte de pesquisa é amplamente discutida e alargam-se as possibilidades de se fazer história sobre aspectos mais ou menos monumentais ou nada monumentais, do ponto de vista da premissa historiográfica tradicional. Todavia, como percebemos, há um impasse para reconhecermos a plena validade dos princípios de escrita histórica da Escola dos *Annales*. Ocorre que nessa vertente de estudos, como apresentamos, a história narrativa não recebe o seu devido espaço, já que os *Annalistas* não delegavam a esse modelo de formatação do relato do passado qualquer confiança na seguridade do valor factual. No entanto, essa perspectiva não invalida a grande contribuição desses estudiosos para uma guinada na concepção de pesquisa e produção do campo historiográfico que, a nosso ver, foi fundamental para a compreensão do modo de se fazer história e romance histórico, mais recentemente.

A narrativa, como a estamos entendendo, é uma estrutura comum tanto a questões relacionadas à história quanto àquelas relacionadas ao campo da ficção e é, também por isso, que a prática da narrativa da história pode causar tanta desconfiança a certos adeptos da historiografia. O fato é que, se a prática for contrária, ao buscar outro modelo de expressão dos eventos reais, chega-se ao não-narrativo, ao quantitativo que, a nosso ver, para a representação de eventos humanos, se torna um método mais falso do que

qualquer outro. Daí a questão posta em xeque e da qual tomamos o seguinte partido: a validade dos eventos reais pode ser aferida também na forma narrativa, uma vez que até mesmo os romances, de cunho estritamente fictício, dão a ver a verdade das coisas pelo ato imaginativo da elaboração. Para nós a objetividade e subjetividade, a “veracidade” ou a “falsidade” fazem parte do discurso que compõe a narrativa, que, por sua vez deve ser concebida como forma de representação da história material, logo, da vida. Nem por isso é preciso invalidar a narrativa da história, propriamente a produzida pelos cronistas, de seus intentos com a “verdade”, até porque é nesse aspecto que se difere o romancista do historiador: um se vale voluntariamente dessas categorias, enquanto o outro as tenta ocultar ou recusar. Tanto é assim que a nossa defesa é a de que a história é posta em evidência através de uma narrativa de eventos e, qualquer outra coisa que surja resulta dessa sua potencialidade de narrar os acontecimentos. Segundo Paul Veyne, o que a história faz é muito próximo do que faz o romancista, relembra e problematiza o passado, não os faz reviver. Segundo esse historiador, “como o romance, a história seleciona, simplifica, organiza, faz com que um século caiba numa página, e essa síntese narrativa é tão espontânea quanto a da nossa memória, quando evocamos os dez últimos anos que vivemos” (1998, p. 18), portanto, em sua concepção, a história é a filha da memória. E a respeito das lacunas do discurso histórico, tanto quanto do discurso do romance, o leitor mal se aperceberá delas, e caso venha a perceber que há um espaço em branco confiará no historiador, assim como no romancista, a ideia de que aqueles anos em branco não eram mesmo importantes para a composição do trecho.

2.3. As histórias disponíveis: embates

Em relação a outros dois pontos distintos de captação histórica, ou seja, a história material e a história discursiva, lançamos mão de conceitos próprios de outra perspectiva teórica que dá conta tanto da matéria ficcional, quanto da matéria que se pretende factual, apesar de já se fazer evidente que comungamos da primeira concepção, em detrimento da segunda. Para começar com aquilo de que não tomamos partido, trata-se de expor aqui, suscintamente, uma corrente teórica com base na própria história, apesar de negá-la, e nos meandros sociais denominada pós-modernismo. A concepção de história, na perspectiva do pós-modernismo, segundo nos apresenta a estudiosa Linda Hutcheon (1988)

é de que essa área de conhecimento se configura como meramente estética. Nesse sentido, a história deixa de ser puramente material para ser concebida exclusivamente como discurso, como apresentamos anteriormente. Para Ellen Wood, o que chama a atenção na concepção pós-modernista é a sua contradição irresolúvel: “o pós-modernismo, que parece combinar tantos aspectos de diagnósticos anteriores sobre o declínio das épocas, mostra-se extraordinariamente inconsciente de sua própria história” (1999, p. 13). Aqui abrimos mais um parêntese para dizer de nossa inclinação pela teoria marxista que encara a histórica como um processo dialético e, portanto, bastante diverso da proposta pós-moderna de avaliação do passado. Nesse sentido, damos a palavra a um importante estudioso desse campo:

Tudo isso, contudo, inclui-se em uma avaliação dialética do pós-modernismo – e o próprio pós-modernismo insiste que o pensamento dialético pode ser consignado ao monte de lixo metafísico. É nesse particular, talvez, que o pós-modernismo mais se difere do marxismo. Os marxistas são supostamente pensadores “doutrinários”, embora reconheçam que não pode haver socialismo autêntico sem a rica herança do liberalismo burguês esclarecido; os pós-modernistas, embora devotos confessos do pluralismo, da mutabilidade, da abertura, são, ainda assim, constantemente flagrados condenando o humanismo, o liberalismo, o Iluminismo, o sujeito centrado e tudo mais. O Iluminismo burguês, porém, é semelhante à classe social: para nos livrarmos dele temos primeiro que passar através dela. É sobre este ponto, mais que sobre qualquer outro, que o marxismo e o pós-modernismo divergem mais profundamente (EAGLETON, 1999, p. 31).

Por isso mesmo, o que questionamos é que nos estudos da pesquisadora canadense, coloca-se em xeque a maneira como criamos ou concebemos a elaboração da história, baseada em fatos. Para Hutcheon, a metaficção historiográfica, produto da narrativa de ficção histórica do pós-modernismo, é autoconsciente, uma arte “dentro do arquivo”. E esse arquivo é tanto histórico quanto literário. Considera-se, assim, que todo produto histórico é texto, linguagem, daí a perspectiva que ilustramos aqui acerca da historiografia que, para o pós-modernismo é unicamente um discurso. O sentido material da história se esvai, esfumaça-se na negação dos princípios teóricos tradicionais da epistemologia da história. Desmorona, nessa medida, a concepção de que a história é algo constituído, sobretudo, dos feitos, ou seja, das ações promovidas pelo homem, já que é considerada como discurso.

Acerca dessa frente de pensamento que trouxemos à luz, não existe propriamente um consenso sobre o significado de pós-moderno. Há, pelo que se tem em

nota ainda hoje, uma pluralidade e uma incompatibilidade de conceitos. A grosso modo, diríamos que o caráter controvertido do conceito é, até certo ponto, uma consequência também do caráter controvertido do conceito de modernidade. Alguns estudiosos tomam partido nessa discussão, aceitando ou refutando os fundamentos do que se propõe a ser o pós-moderno. Karl Kohut (1997), por exemplo, nega o conceito geral, afirmando que a pós-modernidade é uma apreciação particular aplicável somente em situações também particulares, ponto de vista do qual compartilhamos. Para o estudioso, não pode haver uma literatura pós-moderna em países em que a modernidade não se concluiu, não está encerrada. Nessa mesma perspectiva, Umberto Eco, citado por Kohut (1997), diz que a pós-modernidade trata de uma categoria de todas as épocas, uma maneira específica, e não geral, de criação. Com isso, aceita-se o pós-modernismo não como um paradigma, mas como um tipo peculiar de trabalho. Para o estudioso indiano, Aijaz Ahmad, “temos que tratar o pós-modernismo estético como um estilo cultural norte-americano no momento de sua globalização e, portanto, irrecuperavelmente ligado a certa tendência hegemônica que é imperialista em suas próprias origens” (1999, p. 63). O crítico ainda aponta para uma falha considerável da corrente teórica pós-moderna: ao assumir a perspectiva multicultural a pós-modernidade,

nega, em outras palavras, a ideia de que há uma hierarquia de determinação nas relações sociais existentes que constitui um resultado inevitável da formação histórica, inteiramente além de qualquer valorização que qualquer indivíduo possa lhe atribuir [...]. Em outras palavras, esse tipo de relativismo tende para a obliteração de relações de poder historicamente dadas, reais, em favor de uma ideia de multiplicidade e diferenças niveladas, nas quais todos se tornam, mais cedo ou mais tarde, o “outro” de alguém e, pela mesma razão, membros de uma minoria ou mesmo de um grupo “subalterno” (AHMAD, 1999, p. 118-119).

Interessa-nos, por ora, definir de que maneira a perspectiva pós-moderna interfere na concepção de história, sobretudo para compreendermos a ação dos ficcionistas dessa corrente para a apreensão e uso da matéria passada. Para tanto, recorreremos à concepção de que a história passa a ser, agora, um material discursivo, como nos apresenta Linda Hutcheon ao falar da prática do historiador Dominick La Capra. Para o referido pesquisador, “o passado chega na forma de textos e de vestígios textualizados – memórias, relatos, escritos publicados, arquivos, monumentos, etc.” (LA CAPRA apud HUTCHEON, 1991, p. 168). Segundo Linda Hutcheon, “a história passa a ser um texto, um construto

discursivo ao qual a ficção recorre tão facilmente como a outros textos da literatura” e, portanto, “como relato narrativo, a história é inevitavelmente figurativa, alegórica, sempre já interpretada” (1991, p. 85).

Trazemos à tona esses princípios teóricos da corrente pós-modernista, mesmo que de maneira breve, assim como as posições críticas que se puseram contrárias a esse modelo de concepção da história, por dois motivos bastante relevantes. O primeiro deles pretende esclarecer, mais uma vez, que não se trata, em nossa pesquisa, de configurar a história como discurso, como texto apenas. Como dissemos anteriormente, o ponto de vista que declaradamente assumimos é o de que a história é uma materialidade viva, agente de transformações circulares e de interferência na vida particular e, por conseguinte, coletiva, de onde surgem os seus agentes mesmos. Para nosso apoio teórico acerca do assunto, recorreremos ao importante trabalho de György Lukács, denominado *História e consciência de classe*, de onde sacamos o conceito de materialidade da história ou, como se vê no pressuposto do estudioso, “materialismo histórico”. Segundo György Lukács, trata-se de

um método científico para compreender os acontecimentos do passado em sua essência verdadeira. Mas, em oposição aos métodos de história da burguesia, ele nos permite, ao mesmo tempo, considerar o presente sob o ponto de vista da história, ou seja, cientificamente, e visualizar nela não apenas os fenômenos da superfície, mas também aquelas forças motrizes mais profundas da história que, na realidade, movem os acontecimentos (LUKÁKCS, 2012, p. 414-415).

O que ocorre, quando tratamos da narrativização do produto factual é que pretendemos definir a maneira pela qual essa história-ação pode ser efetivamente registrada e transmutada, rompendo a barreira do tempo e se mantendo enquanto produto da memória e importante agente transformador. Essa reminiscência e a sua manutenção, entretanto, pode ser posta em xeque pelos caminhos da ficção, como veremos no próximo capítulo, todavia isso não equivale a dizer que não houve um fato, uma ação, uma história, assegurados inclusive pela literatura. De certa maneira parece óbvio essa assertiva, conquanto o que pretendemos deixar claro é que objetivamos uma crença na história enquanto evento, acontecimento e não a reduzimos à textualidade, como o fazem os pós-modernistas, já que, para estes, toda história é texto.

O segundo ponto a ser explicitado é o de que a perspectiva pós-moderna, que concebe uma nova noção de história, também o faz para a elaboração de romances de

ficção historiográfica. Essa corrente de pensamento definiu um paradigma para as construções de narrativas de ficção com propósitos de recuperação da matéria textofactual, que para o pós-modernista são produções denominadas de metaficção historiográfica. Para Linda Hutcheon (1991), importante teórica dessa maneira de ficcionalizar a história, os romances metaficcionais parodiam o episódio recuperado, dando a ele um aspecto bastante distinto do texto originalmente acessado para essa construção, ao apresentar as ocorrências pautadas na burla e na descaracterização espectral da história assentida. Como veremos mais detidamente no próximo capítulo, não é essa a perspectiva que assumimos neste trabalho, ao fazer a leitura analítica dos romances de Haroldo Maranhão, Pepetela e António Lobo Antunes, mesmo que esses escritores tenham se valido de algumas dessas técnicas narrativas, até porque elas não são categorias específicas da corrente pós-moderna. Antecipamos, neste momento, que o nosso entendimento de história e de romance histórico é bastante dissociado daquele propagado pela tendência difundida pelos estudos de Linda Hutcheon (1991), pelos motivos que serão esboçados mais à frente e dos quais destacamos o fato de crermos que o modelo de concepção de mundo e de produção, assumido pelos pós-modernistas, reflete um primado conceitual unívoco e parcial. Nessa medida, não acreditamos ser possível uma massificação da tendência pós-moderna, sobretudo nos países figurados pelos romances *corpus* desta pesquisa. As situações históricas, políticas e sociais inerentes ao cenário onde se encontram os autores citados, produtoras de uma percepção de mundo e de uma produção particular da realidade, são legivelmente discrepantes do cenário proposto pela teoria pós-moderna. Portanto, registramos a nossa dissimetria em relação ao parecer pós-moderno acerca da história e da produção do romance histórico.

Dada essas diferentes vertentes de se conceber a história, voltamos a dizer que a literatura, nesse ambiente sempre se configurou como mecanismo de auto-reconhecimento da história dos povos. O romance, por sua vez, foi se fazendo cada vez mais capaz de reorganizar o pensamento humano acerca do passado. Nesse sentido, como apresentou György Lukács, em sua teoria sobre o gênero, “todos os abismos e fissuras inerentes à situação histórica tem de ser incorporados à configuração [do romance] e não podem nem devem ser encobertos por meios composicionais” (2000, p. 60). Em outro estudo seu, o teórico diz que:

os grandes romancistas têm de investigar profundamente os fundamentos sociais da ação individual, têm que analisá-los através de múltiplas mediações para fazê-lo aparecer como qualidades e como paixões vividas por pessoas particulares; eles têm que percorrer vias extremamente complicadas para resgatar, sobre o plano sensível, entre o que aparece como “partículas isoladas”, as verdadeiras conexões sócio-econômicas – tudo isso para alcançar o novo sublime romanesco, o sublime que nasce do “materialismo da sociedade burguesa” (LUKÁCS, 1992, 179).

A proposta de György Lukács, assim, parte do princípio de que a produção do romance não se dissocia da percepção e da recuperação da história humana. Todavia, como vimos, foi na metade do século XIX, no entanto, que a união entre literatura e a história se viu bastante fragilizada. Nesse período ocorre uma espécie de divórcio epistemológico, para lembrar as palavras de Burke (1997). Apesar disso, mesmo com o novo cenário, o romance, como produto que dá a conhecer a história, não deixou de ser procurado pela maioria dos leitores, tanto que, lembra-nos o historiador, foi já no final do mesmo século que as frentes historiográficas promoveram um novo modelo de escrita, a saber, a *história social*, muito mais próxima do romance que as escritas factuais anteriores. Segundo Burke, “essa foi uma tentativa de competir com o romance pela atenção do público feminino” (1997, p. 111). Desse ponto de vista, não apenas a literatura é vista como área que se interessa pela história, já que esta, por sua vez, aproxima-se, em alguma medida, da produção narrativa ficcional, confirmando mais uma vez, a pretensão por um diálogo recíproco.

Nessa linha cronológica, que procuramos estabelecer aqui, nota-se que o diálogo entre a ficção e a história é bastante antigo. Dentro de nosso recorte, retomando o século XIX, vários romancistas poderiam ser citados como homens que manearam com maestria o material histórico e o puseram à luz de todos pelos caminhos da ficção. Vale lembrar o caso do romancista Walter Scott (1771-1832), pois é este, como apresenta György Lukács (2011), um importante marco desse relacionamento, como veremos no próximo capítulo. Sua forma de escrever romances traz novamente a história para o centro da discussão. Diferentemente dos histórico-ficcionistas do século anterior, Scott foi além, promovendo uma espécie de apreensão do espírito histórico. É assim, porque, distando do modelo primeiro, em que o factual aparecia apenas como pano de fundo, como tela estática, nos romances históricos do escocês, o narrador apresenta a história em movimento, salientando o efeito dela na vida em sociedade. Mais adiante, perceberemos essa dinâmica como um dos pontos fortes desse modelo narrativo denominado romance

histórico, base fulcral de nossa investida nesta exposição. Por ora, vale ressaltar que a escrita de Scott foi influenciadora do modelo de romance escrito no século XIX, alguns mais, outros menos fiéis ao paradigma estabelecido por ele. Deste feito, pelo menos da parte dos romancistas, o século em questão parece ter sido mesmo bastante profícuo para o relacionamento do qual tratamos aqui: ficção e história. Boa parcela da produção dos escritores dessa época sobeja em dados factuais apreendidos a partir de pesquisas minuciosas acerca da história de determinado povo ou lugar. Seguindo ou não as vias específicas do romance histórico, de modo geral, os escritores buscavam nas fontes historiográficas o mote de suas narrativas. O resultado disso foi o alargamento da percepção que se teve da própria história de um país ou de um determinado povo que precisava se afirmar na construção de suas próprias bases historiográficas e da memória. Nesse aspecto, a literatura passou a prestar serviços à pátria, sobretudo nos países recém-libertados pelo processo de descolonização – movimento que vem desde o século XIX, com o exemplo do Brasil e se estende para o próximo século, como vemos no caso dos países do Continente africano – a respeito da busca por uma independência política e uma identidade verdadeiramente nacional⁷.

Em síntese, o século XIX foi também o momento privilegiado, como vimos, para o desenvolvimento de frentes científicas como o Positivismo. Nesse aspecto, o historiador foi se distanciando sobremaneira do ficcionista. No entanto, é importante ressaltar que o que Peter Burke defende, para o citado século, é o imbricamento das duas áreas. Em outras palavras, expõe que a relação entre literatura e história no século em questão se deu de forma mais ou menos parecida com aquela provida na Idade Clássica. Ocorre que, produções como a de Walter Scott e de seus sucessores eram ainda mais conscientes em relação às fronteiras que delimitavam os dois campos, não impedindo, por isso mesmo, que os romancistas buscassem nessa área autônoma – como o é a história desde o período de definição das ciências – matéria para suas narrativas de ficção, mesmo

⁷ Especificamente no caso brasileiro, outras leituras devem ser buscadas para que se compreenda melhor esse movimento de afirmação da identidade nacional, via literatura, no século XIX. Sabe-se, hoje, que o projeto de nação tentado pelos escritores da época teve bônus e ônus. Para ilustrar melhor o embate, vale citar aqui a obra crítica *Literatura e Sociedade*, de Antonio Candido, composto por vários ensaios que discutem a temática. Do mesmo autor, um vasto estudo nessa seara é *Formação da literatura brasileira*. Outros importantes títulos também devem ser considerados, como: *A Tradição Regionalista no Romance Brasileiro (1857-1945)*, de José Maurício Gomes de Almeida; *Aspectos do romance brasileiro*, de Eugênio Gomes; *O Romantismo e a ideia de nação no Brasil*, de Bernardo Ricupero e, por fim, “A visão romântica”, de Benedito Nunes, que compõe a coletânea *O Romantismo*, organizada por J. Guisburg.

se, do outro lado, o dos historiadores, não houvesse o reconhecimento evidente da parcela de contribuição que a literatura dava às pesquisas de cunho factual.

Apesar desse trânsito de um lado para outro, a fronteira entre história e ficção foi relativamente nítida durante esse período. Romances históricos e histórias narrativas eram opostos complementares, com uma visão clara de trabalho entre os autores. Historiadores profissionais, na era de Ranke e seus discípulos, se restringiram a narrativas de grandes eventos e feitos de grandes homens. Por sua vez, os romancistas históricos clássicos não interferiram em interpretações correntes da história, e menos ainda em grandes eventos; ao contrário, aceitaram-nos como verdadeiros. Romancistas tinham licença para inventar personagens menores, ilustrando os efeitos de grandes mudanças históricas num nível local e pessoal (BURKE, 1997, p. 112).

Como vimos, historiador e romancista estão mais próximos do que distantes em suas práticas discursivas, métodos, escolhas e, por que não, recepção, seja no século XIX ou mesmo no seu sucessor, exemplificados na abordagem sobre os princípios fundacionais da Escola dos *Annales*, da Nova História, da história crítica e da narrativa da história. Para Veyne (1998), a história se organiza para explicar um incidente ou um evento da vida humana. Sua explicação só é possível pela organização do material coletado em uma trama compreensível, colocada deste ou daquele modo pelos critérios do próprio historiador. Assim, tudo o que se narra torna-se compreensível, tendo em vista que se pode narrar, ou seja, pode-se elaborar uma trama que dê a ver os eventos, seu significado e suas consequências na vida de uma determinada comunidade humana. Concluímos, portanto, que a história é uma forma de narrar os eventos passados e através de sua elaboração narrativa, que conta com referentes, na medida do possível, menos subjetivos e imaginários, faz compreender e explica as ocorrências do homem e de seu mundo. Nesse sentido, a história pode ser considerada uma espécie de arte que supõe a aprendizagem de uma experiência, assim se aproximando, mais uma vez, da literatura. Todavia, há de se ver preservada o fundamento da consciência da disciplina da história. É importante lembrar que a partir dela e por ela o homem, ao voltar-se para seu passado, é capaz de vê-lo reverberando no seu tempo presente, pelo menos assim deve ser. E essa consciência histórica é constituída, por sua vez, mediante o ato genérico da vida de narrar, como aponta Jorn Rusen (2010a).

Por tal enfoque, enfatizamos mais uma vez que a nossa pretensão não é a de nulificar a validade da história enquanto produto de recuperação do passado, mas em certa

medida, o de reaver, reexaminando, algumas asserções dogmáticas pautadas na intenção científica que determinadas correntes da historiografia promoveram, propagando um distanciamento entre a arte e a factualidade que, como sabemos, parece-nos mais uma posição ideológica do que uma possibilidade palpável e aferível. É a estratégia narrativa, portanto, o primeiro recurso dos outros muitos que alinham as duas áreas de conhecimento aqui em discussão, pois é através dela que os homens se guiam e formulam a sua noção de passado, projetam seu futuro, a partir de uma consciência presente, envolvida de sua potencialidade do resgate do passado, da memória, para a detenção do próprio sentido da vida. Isso vale para o discurso da história, como vale para o discurso do romance.

As discussões acerca do diálogo entre literatura e história não cessam apenas no que tange às fronteiras epistemológicas e de representação/figuração. Os críticos mais contemporâneos têm buscado, com afinco, compreender os efeitos gerados por esse entrecruzamento, ainda na raiz da questão. A própria definição das especificidades é por si problemática, como observamos. Tentando separar a história da ficção, como se esta não pudesse valer-se daquela com o mesmo nível de importância e autenticidade ou, ainda, como se fossem, em todos os seus aspectos, campos distintos, essa investida, especificamente moderna de configuração distinta dessas áreas, levanta outra questão: o juízo do que seja a verdade e de quem pode encampá-la. Dialeticamente, o esforço de atribuir tal função à historiografia faz com que as artes ganhem uma perspectiva ainda mais próxima da história, sem com isso serem ciência. Tanto é assim que o crítico de literatura, Hermenegildo Bastos (2009), salienta que a especificidade das epistemologias propagadas desde o advento da modernidade tem contribuído para uma dinâmica particularmente válida de representação em literatura, que dá a ela caráter indiscutivelmente ativo. Para o estudioso, “a *mimesis*, como apropriação, problematizou-se ao entrar na modernidade. Agora a obra literária é percebida como um acinte, ao impor-se como ficção pura e simplesmente”, sendo assim, a literatura ao assumir-se como ficção assume-se como não-verdade, o que resulta, segundo o crítico, em inferioridade e por isso mesmo “em questionamento da ‘inferioridade’ e do princípio de verdade de que ela decorre”. A particularidade literária estaria no princípio de que ela “questiona o conhecimento estabelecido, evidenciando a condição ideológica de toda a ‘verdade’. [...]. A literatura é, então, uma provocação, um acinte” (BASTOS, 2009, p. 05-06, grifos do autor).

O século XX é o promotor de uma abertura mais consciente do entendimento

de que, tanto a literatura como a história têm mais a contribuir uma com a outra do que tolher-se reciprocamente. Por seu turno, a história apresenta um caráter literário que dá a ela uma potencialidade de construção do sentido. Esse caráter literário se contrapõe, entretanto, à pretensão de cientificidade do conhecimento histórico, defendida pela historiografia tradicional. Todavia há, mais recentemente, uma tentativa consciente de reconhecer a potencialidade estética da produção da história em contrapeso com a racionalidade científica de seu conhecimento. Disso resulta o reconhecimento de que na historiografia é sempre importante validar a narrativa, com sua capacidade e método, como propiciadora da própria possibilidade de compreensão da vida. Por isso mesmo, acredita Jorn Rusen que “a racionalidade cognitiva no caso do pensamento histórico não pode ser isolada de uma racionalidade política e de uma estética” (2010a, p. 151). O que ocorre, em síntese, na longa discussão acerca do estatuto da história é uma falta de concordância entre os membros da comunidade historiográfica. De toda forma, não há que se invalidar o fundamento constitutivo da historiografia para a compreensão do homem, do mundo e dos eventos que os cercam, fundamento que parte de uma vivência material e palpável. Todavia, é por outra ordem que esse conhecimento – da materialidade da vida – nos chega e, como aqui defendemos, a narrativa com as suas especificidades reconhecidas, inclusive as estéticas, é a principal ferramenta utilizada pelo historiador para tal intento.

Do ponto de vista da história como discurso, como defendem os pós-modernistas, levantamos outra questão: não há discurso sem um referente. No caso do discurso histórico esse referente é a materialidade da vida, o evento propriamente ocorrido, figurado ao nível narrativo. O discurso ficcional, ao reequacionar a narrativa histórica, possibilita um sentido ampliado dessa mesma história, do fato acontecido, no entanto não o invalida. No que concerne aos romances a serem analisados adiante, compreende-se que os mesmos possuem um empreendimento que objetiva dar uma versão problematizante de pontos específicos da história. O processo colonizador português, como fato em si narrado, está mantido e é reconhecidamente material. Não há, nessas ficções, nenhum questionamento da validade do episódio em si, pois o mesmo está garantido como história que de fato aconteceu. O que procuramos desvelar é a maneira pela qual, reconhecendo a história dos povos, os romancistas dão a ela uma elocução perturbadora ou, também é válido dizer, uma versão ampliada, revisionada ou contestada do acontecimento. Assim, acreditamos que não se trata de dizer, a respeito dessas produções narrativas de ficção, que

a narrativa romanceada tenha falseado a história. Pensamos, antes, que o que está sendo posto em pauta são ações humanas conhecidas ou desconhecidas que, por algum motivo, a história oficial não contou ou negligenciou, silenciando-se diante de outras possibilidades do registro histórico.

A hipótese que levantamos aqui é a de que a própria concepção de história, ao ir se abrindo e se ampliando ao longo do século XX, pôde dar aos romancistas e aos novos historiadores a possibilidade de produzirem versões alternativas do passado, assim como, ao promovê-la, a literatura pôde mostrar um caminho mais diversificado, complexo e humano à prática historiográfica. Por isso mesmo fizemos questão de apresentar alguns conceitos constituintes da historiografia nos diferentes momentos da história. Nesse caminho, a vicissitude do romance, enquanto narrativa que resgata a matéria factual, seria mesmo inevitável. A capacidade que a literatura tem de se aproximar da história, como defendemos até o presente momento, é o que garante a produção de romances históricos como os que mais adiante colocaremos em cotejo e sobre os quais repousam a teoria do romance histórico, que desde agora começamos a expor. Nesse sentido, para melhor compreender essa espécie narrativa, abrimos espaço para a discussão própria sobre o gênero de narrativa de ficção historiográfica. Assim, no capítulo que se iniciará a seguir, trataremos de questões específicas do gênero que mais propriamente dialoga com a história, mas não sem antes discutir algumas fronteiras próprias da literatura e do romance com o estrato social, particularmente. O objetivo, com isso, é fazer com que nos aproximemos ainda mais dos princípios fundadores do romance histórico, que poderão ser aferidos, por sua vez, nos capítulos destinados à análise do *corpus* de nossa pesquisa. Por ora, adiantamos que entraremos neste momento no próximo capítulo que pretende afunilar, ainda mais, nosso entendimento acerca do diálogo entre o factual e o fictício, a partir da elucidação dos princípios composicionais do gênero romance e, sobretudo, do gênero romance histórico.

Capítulo II

A história do romance é a história de uma luta heroica: o gênero ficcional de figuração do passado

As obras literárias não são misteriosamente inspiradas, nem explicáveis em termos da psicologia dos autores. Elas são formas de percepção, formas específicas de se ver o mundo.

Terry Eagleton

Previamente sabidos do envolvimento entre as áreas da história e da literatura, abordado até aqui, o passo seguinte foi compreender de que maneira o romance enquanto gênero assimila essa intersecção da matéria factual, intentada pela história, à matéria fictícia, ambas de caráter social. Isso, antes, tendo em vista a própria especificidade desse gênero narrativo da modernidade, que surge da “necessidade de representar adequadamente as novas formas sociais de vida, nas quais as relações entre o indivíduo e a sociedade são mais complexas do que nos séculos anteriores” (ANTUNES, 1998 p. 207-8) e se diferenciando dos demais gêneros a partir de uma determinada maneira de trabalho pela totalidade. Para o teórico desse modelo, as distinções são de ordem “qualitativa, de estilo literário, de plasmação artística, uma diferença que perpassa todos os momentos singulares da figuração” (LUKÁCS, 2011, p. 117). Portanto, partindo do pressuposto já esboçado no capítulo anterior, sobre os meandros de um diálogo evidente na prática tanto do historiador quanto do literato, passamos agora, mais especificamente, ao contato inerente que há da estrutura narrativa romanesca com a vida, com a sociedade e, portanto, com o próprio movimento da história.

Com o advento da modernidade, ganha espaço particular a literatura, entendida a partir de então, única e exclusivamente, como arte da criação, do fictício. No entanto, o material de que se vale deixa claro sua capacidade de interação com a realidade. Basta lembrar que a linguagem já é por si matéria social e histórica, ou ainda, que a *poesia* é imitação das ações humanas, como definiu Aristóteles em *A poética clássica* (1992). Aliás, a tendência ao entrecruzamento das áreas de conhecimento em questão se deu desde sempre com vigor. Na América Latina, por exemplo, essa rarefação das fronteiras se realizou devido também ao posicionamento das colônias que peculiarmente eram reflexo da cultura importada das respectivas metrópoles, ao mesmo tempo em que empreendiam grande esforço pela busca da autenticidade através da construção da identidade nacional. Citamos essa parte do Continente porque é daí que surgirá uma das mais importantes reflexões críticas sobre o romance histórico contemporâneo, do ponto de vista que a nós nos interessa para o estudo do *corpus* que propusemos analisar. A forma narrativa ficcional de extração histórica, praticada largamente em boa parte dos países do referido espaço geográfico, se dá a partir de intenções muito ligadas às realidades locais, no que concerne às situações históricas e de organização social vigentes nas últimas décadas do século XX, nas ex-colônias americanas, como adiante nos apresentará o uruguaio Fernando Ainsa

(1991; 2003). Percebe-se que a arte, no território dos dominados, foi também combustível essencial para as questões de caráter político e de emancipação.

Já especificamente em relação ao gênero, Mikhail Bakhtin aponta ser o romance “o único gênero por se construir, e ainda inacabado” (1990, p. 397), o que dialoga com os pressupostos do jovem György Lukács, na medida em que, para este teórico, desde as suas primeiras reflexões sobre o romance, existe na produção narrativa romanceada uma estrutura de oposição em relação aos outros gêneros, pois o romance “aparece como algo em devir” (2000, p. 72), como um processo. Em seu estudo sobre o gênero, o teórico afirma que não há mais a possibilidade de se figurar a completude do mundo, fechada e definitiva, como nos moldes épicos, até porque, essa completude não mais existe, pois, o mundo é, sob a perspectiva objetiva, uma imperfeição: “o mundo circundante criado para o homem por si mesmo não é mais o lar paterno, mas um cárcere” (2000, p. 64-65). Ao se desdobrar sobre essa espécie narrativa, o primeiro György Lukács mostra que, diferente da representação épica, de um mundo fechado e mais harmônico, o que se vê no romance é “a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo” (2000, p. 82), em um caminho que objetiva o autoconhecimento. Em seu isolamento, portanto, “o indivíduo torna-se mero instrumento, cuja posição central repousa no fato de estar apto a revelar uma determinada problemática do mundo” (2000, p. 84-85). Vale apontar, entretanto, que mais adiante, o mesmo teórico dos anos 1930 coloca o sujeito individual do romance em outro lugar, mais atuante dentro do campo narrativo e, portanto, captador e sintetizador dos movimentos próprios de sua época (LUKÁCS, 2011). Desse ponto de vista, o indivíduo representado no gênero narrativo deixa de ser apenas um instrumento passivo de figuração para, também, passar a ser um objeto de ação ainda mais representativo, como veremos adiante. Por ora, retomamos as alegações iniciais de György Lukács para pensar que, da maneira como as expôs, em seus primeiros estudos, o teórico já estabelece entre a forma narrativa do romance e a história um forte vínculo, já que o mundo moderno compeliu, de fato, o sujeito ao isolamento e ao individualismo.

Mais particularmente, o surgimento do romance se dá na Europa, a partir do desejo de se revelar o advento de outro modelo de sociedade⁸ – a nova organização

⁸ Colocamos em nota, a título de informação, que alguns trabalhos críticos têm surgido, recentemente, com o intuito de mostrar que o aparecimento e o desenvolvimento do romance, enquanto gênero narrativo, não é privilégio da Europa. Citamos aqui o texto de Franco Moretti, intitulado *O romance: história e teoria*, em que uma das teses é a de que a China também praticava largamente o gênero. Nas palavras do crítico: “Até

falaciosamente promotora dos bens comuns através do capitalismo. Esse nascente sistema econômico, associado ao conjunto político vigente, traz em seu bojo a classe burguesa, ávida por um modelo de escrita que a representasse.⁹ Desta forma, a burguesia ver-se-ia nas páginas dos romances enquanto concessionária desse novo desenvolvimento social e econômico. Mas, ao contrário disso, o que se viu representado nesta forma artística original foi um realismo cada vez mais cruel, expondo, via literatura, as desigualdades das classes e a falência do sonho de liberdade e de conquista propiciado pelo novo sistema que nascia com a Revolução Industrial. O crítico lukacsiano Miguel Vedda já expunha que György Lukács leva em conta o fato de os romances terem de apresentar problemas fundamentais de uma determinada época, e no caso da produção do século XIX, o intento foi o de “capturar una imagen del pasado literario burgués tal como se presenta en el instante del peligro” (VEDDA, 2013, p. 213)¹⁰. O romance, neste aspecto, assumiu a função de refletir a realidade, um tanto ao revés daquela juramentada pela classe burguesa. Para Hegel, segundo apresenta György Lukács (1992), foi justamente o surgimento de um novo sistema sócio-econômico mundial o grande responsável por fazer florescer nas artes um novo gênero literário. Ao dizer assim, György Lukács lembra que Hegel “compreendeu que a divisão capitalista do trabalho era o fundamento da prosa da vida moderna” (LUKÁCS, 1992, p. 181). Vê-se, de fato, que o romance surge em um novo modelo social, buscando representá-lo em suas peculiaridades e, por conseguinte, em suas contradições, até porque “é no romance, ademais, que as contradições específicas da sociedade burguesa têm sido figuradas do modo mais adequado e mais típico. As contradições da sociedade capitalista fornecem, assim, a chave para a compreensão do romance enquanto gênero” (LUKÁCS, 1992, p. 177). Em outro importante trabalho seu, intitulado *Escritos de Moscú: estudios sobre política y literatura*, esse teórico afirma que “es justamente en la novela que se

meados do século XIX, quase ao fim, para ser mais exato, os romances do leste asiático e do oeste europeu se desenvolveram independentemente um do outro” (2009, p. 206). Ao comparar as produções dos dois Continentes, Moretti afirma: “Até o século XVIII, o romance chinês era provavelmente maior em extensão e superior em qualidade do que qualquer um na Europa, com a possível exceção da França” (2009, p. 207).

⁹ No texto crítico “A palavra, o diálogo e o romance”, de Julia Kristeva, que compõe a obra *Introdução à semântica*, da mesma estudiosa, o romance é colocado como uma necessidade da burguesia, nova classe advinda da Modernidade, em aceitar e se ver representada nesse novo modelo literário (1974, p. 85).

¹⁰ “capturar uma imagem do passado literário burguês tal como se apresenta em um instante de perigo” (tradução nossa).

configuran de la manera más adecuada y típica todas las contradicciones específicas de la sociedad burguesa moderna” (LUKÁCS, 2011, p. 29)¹¹.

Essa nova dinâmica, desajustada, passa a ser a matéria primeira dos romancistas. É especialmente dos desacertos sociais e, portanto, históricos, que se retira a matéria a ser narrada. Nesse aspecto, o romance se configura agora, na sociedade burguesa, como a cisão indissolúvel entre o homem e o mundo. Para Antunes (1998) há, no entanto, diferentes formas de romances, mas todos em busca de encontrar o lugar perdido do homem no mundo. Segundo a estudiosa, ao contrário da epopeia clássica, que apresenta a história de uma comunidade, o romance apresenta a história de um indivíduo que perdeu as certezas e que busca, sem sucesso, um reencontro. Já Ian Watt, em *A Ascensão do Romance* (1990), afirma que o que diferencia o romance das demais formas de ficção é justamente a individualização do sujeito narrado e, principalmente, a detalhada apresentação do ambiente. Percebemos assim que, a mutabilidade do extrato interno do gênero e do extrato externo, ambiente onde se insere e do qual se vale para ter razão em existir, faz com que o diferenciem das demais produções artísticas, inclusive da epopeia. Nessa medida, o que podemos aferir é que “os ideais da sociedade burguesa ainda nascente (por exemplo, a liberdade individual) trazem consigo o sublime que envolve uma ilusão historicamente justificada. Mas as contradições desta sociedade, a ‘prosa’ da vida, etc., já começam a surgir”, tanto é assim que “os grandes escritores, Cervantes em particular, lutam duplamente: contra a antiga e a nova degradação do homem” (LUKÁCS, 1992, p. 183).

Se tivermos o mundo medieval ou a Antiguidade Clássica como exemplos, veremos que a própria constituição social e econômica, aliada à representação artística, não eram tão mutáveis assim, o que distancia, de certa forma, o gênero clássico épico do modelo da narrativa moderna. A estudiosa Arlenice Almeida da Silva lembra-nos, em sua pesquisa, a especificidade da narrativa de ficção a partir dos axiomas postos de György Lukács. Segundo ela, “o romance não pode mais ser meramente deduzido das formas clássicas antigas, e sim entendido na sua singularidade formal e histórica” (1998, p. 91). De toda forma, cremos que, dada a proximidade do gênero com as movimentações da vida, se a história e o meio social não mudam, ou modificam-se de maneira lenta, assim parece

¹¹ “é justamente no romance que se configura de maneira mais adequada e típica todas as contradições específicas da sociedade burguesa moderna” (tradução nossa).

também acontecer com as artes, a literatura, no mesmo período. A dinâmica social na Modernidade, em todas as áreas da vida humana e de sua representação, é muito mais veloz em seus câmbios. Essa condição histórica gera um novo modelo de produção artística que, por sua vez, se aproxima e representa mais conscientemente essa conjuntura ascendente. Por isso mesmo, “os grandes romancistas esforçam-se por inventar uma ação que seja típica da situação social do seu tempo e, para suporte dessa ação, escolhe um homem que possa revestir-se de traços típicos dessa classe” (LUKÁCS, 1992, p. 180). Para o teórico do romance,

os grandes romancistas têm que investigar profundamente os fundamentos sociais da ação individual, têm que analisa-los através de múltiplas mediações para fazê-lo aparecer como qualidades e como paixões vividas por pessoas particulares; eles têm que percorrer vias extremamente complicadas para resgatar, sobre o plano sensível, entre o que aparece como “partículas isoladas”, as verdadeiras conexões sócio-econômicas – tudo isso para alcançar o novo sublime romanesco, o sublime que nasce do “materialismo da sociedade burguesa” (LUKÁCS, 1992, 179).

O diálogo entre literatura – como forma de produção artística –, história e romance – como gênero específico – torna-se cada vez mais presente nos séculos que seguem ao XVII, a partir de um modelo próprio de escrita, a saber, o romance histórico. Estamos diante de um gênero narrativo que, como apresentamos, surge, segundo a teoria de György Lukács, com o inglês Walter Scott e é difundindo por toda a Europa, com especial destaque para o resultado da produção desse tipo narrativo na Inglaterra. Apesar de o teórico não discorrer sobre o que se produz de romance histórico na América do Sul e Central, alargamos os seus conceitos para esses espaços porque percebemos um particular interesse, no Brasil do século XIX, para com esse modelo de produção ficcional de extração histórica, sobretudo quando da necessidade de configuração de um perfil de nação, de identidade, como acontece, em geral, com os países recém libertos da imposição colonial. Até por isso, essa narrativa específica representou na pátria brasileira daquele momento um dos mecanismos de apreço dos escritores, estes que, como aponta José Maurício Gomes de Almeida, tiveram carinhoso olhar “por tudo quanto representasse uma tradição autêntica brasileira” (1999, p. 43)¹². Nessa medida, coube ao romancista uma

¹² O trabalho do crítico José Maurício Gomes de Almeida tem por base a escrita de José de Alencar e sua inserção no projeto de nação que se formara no século XIX, no Brasil.

técnica própria da narrativa de fundo histórico: a recuperação de um passado nacional como pressuposto para configuração da identidade brasileira. Porém, essa rememoração do passado pátrio teve suas peculiaridades. Vale lembrar o estudo de Roberto Schwarz (2000) em relação à enorme distância entre o passado fantasiado e a correspondência com a fértil imaginação mítica a que se dedicaram alguns escritores desse período. Mesmo assim, no decorrer do vasto século XIX, o projeto de nação tomou quase que por completo a atividade intelectual brasileira, sobretudo a dos engajados romancistas do período mencionado que, “dominados evidentemente pelo nobre ideal de escrever a saga brasileira, não deixara escapar nada: a lenda, a História, a vida colonial, a política, os costumes, a vida social, tudo enfim que já prefigurava o quadro de nacionalidade” (GOMES, 1958, p. 51). Vale lembrar que o século XIX foi um período importante da produção do romance histórico no Brasil, mas que, não cessa nesse quartel. É na segunda metade do século posterior que um número significativo de narrativas de extração histórica surge como tensão entre um passado registrado nos compêndios oficiais da historiografia e outro, tão possível quanto e destoante do até então propagado.

Por vezes esse modelo é também um meio de luta e de resistência em relação ao jugo colonizador. No caso de Angola, outro importante cenário para a nossa pesquisa, o romance histórico mais recente torna-se mecanismo de apresentação, de figuração – e em alguns casos de construção – da história pátria, fazendo com que o romancista angolano recorra ao passado, promovendo uma das estratégias fulcrais de sua investida: a reavaliação da memória que outrora fora registrada, quase sempre pelos colonizadores. Esse tipo de produção é recente, até porque o processo de libertação da pátria angolana também o é. Para Mantolvani, a vida social e histórica dessa recente nação precisava ser recontada, mesmo que essa reminiscência viesse à luz de forma conturbada. Na pesquisa da estudiosa vemos que,

no romance *A gloriosa família*, o pesadelo da história se configura pelos inúmeros ataques de febre amarela, pelo despedaçamento das sociedades tradicionais via invasões estrangeiras, pela exportação de pessoas como objetos, pelo enfrentamento desigual: armas de fogo contra armas brancas; pelo esfacelamento das famílias: os filhos ficam e as mães são enviadas mar a fora como escravas; pela perseguição aos religiosos locais, pelos castigos e crueldades impostos principalmente pelos portugueses à cultura local; pelo apagamento do “eu” do homem das sociedades tradicionais, pela restrição de suas crenças e valores culturais; pela escravização: o homem tornado objeto, mercadoria (MANTOLVANI, 2010, p. 48).

Já para Cláudio José de Almeida Mello, essa mesma necessidade de rever, ou mesmo de erigir a história angolana aparece, então, como concernente ao gênero romance, que vai se desenvolvendo “até ganhar a sua face mais combativa, com os movimentos de libertação anticolonial, e continua após a independência” (MELLO, 2005, p. 19). Já em relação a outro romance de nossa pesquisa, *As naus*, Mello salienta que se trata de uma obra cuja sociedade portuguesa, ali delineada, encontra-se em tensão com a sua própria identidade nacional, “devido ao desenvolvimento histórico do país, que experimenta um discurso imperial, ao lado de dificuldades econômicas, com consequências em outras áreas” (2005, p. 43). Como veremos, Portugal enfrenta uma crise também de identidade, sobretudo a partir dos anos advindos do processo de descolonização que se dá pós-Revolução dos Cravos. Nessa medida é que estabelecemos ser o processo colonizador português o mote histórico deflagrador de problemáticas sociais e também históricas, que serão dadas a ver nos três romances que compõem nosso *corpus* de pesquisa.

No século XX o intelectual toma para si uma postura então mais consciente de sua própria sociedade e de sua prática como responsável pela representação questionadora da história oficial. Essa mudança no perfil do homem de letras se dá principalmente em função das transformações também políticas e sociais ocorridas no mencionado século. O romance de forte engajamento político passa a configurar um projeto social, na medida em que se propôs a documentar, de forma ainda mais autêntica, a realidade. Isso acontece porque diz respeito a uma necessidade também histórica. Segundo Antonio Candido, “a sociedade como que destaca do seu meio um agrupamento detentor dos segredos técnicos, para realizar num dado setor as necessidades de todos” (CANDIDO, 1965, p. 34). As relações entre o artista e o grupo surgem de vontades históricas. De todo modo, nas várias fases da história moderna, o romance foi o gênero literário que melhor captou o próprio movimento da história. É ele, por sua natureza, forma consciente que mais se apropria dos extratos sociais.

Embora nas literaturas do antigo Oriente, da antiguidade e da Idade Média existam obras, sob muitos aspectos, semelhantes ao romance, o romance só adquire seus caracteres típicos na sociedade burguesa. Todas as contradições específicas desta sociedade, bem como os aspectos específicos da arte burguesa, encontram sua expressão mais plena justamente no romance (LUKÁCS, 1999, p. 184).

Tanto é assim, que esse modelo de escrita teorizado por György Lukács, por exemplo, sofre vários desdobramentos ao longo de sua própria história como gênero. Dentre eles, o que nos interessa pensar neste momento, é a vertente que se propôs categoricamente a se relacionar com historiografia. Sem dúvida, o romance histórico foi, e ainda parece ser, a forma literária por excelência ao modo de um parente próximo da própria narrativa historiográfica. De que maneira isso pôde acontecer e quais princípios formais e ideológicos regem essa relação é o que tentaremos verificar agora.

O que defendemos, em princípio, é que a literatura tem nos dito muito sobre a história e, mais especificamente, durante o percurso do romance, enquanto grande gênero narrativo, chega-se ao desdobramento do gênero que melhor corresponde às relações sócio-históricas: o romance histórico. Seu surgimento quase se confunde com o próprio aparecimento do gênero maior, dadas as características tão similares entre este modelo e aquele sobre o qual discorreremos agora, teorizado por György Lukács (2011). Mais à frente, veremos que a especificidade do romance de pretensão histórica aparece ainda entre os séculos XVII e XVIII, mas sua maturidade se dá mesmo no século XIX.

Poderíamos pensar na capacidade que tem o romance histórico de captar o próprio movimento da história, por meio de uma visão mais ampla, sob o suporte da narrativa de ficção. O que os estudos sobre o gênero apontam é que a invenção romanesca dá conta dessa percepção do fator revolucionário histórico, do próprio movimento humano, enquanto que a disciplina da história teria maior dificuldade de fazê-lo com tanta propriedade, devido mesmo à análise da vida social e apreensão da totalidade histórica, por exemplo – mas não apenas por isso, como vimos no capítulo anterior. O romance, então, se torna capaz de captar a própria marcha da história, não comprometendo assim as relações entre todas as partes que compõem esse curso, promovendo uma abordagem que possibilite uma visão do todo da história humana, pondo em xeque a parcialidade da historiografia, muitas vezes preocupada em organizar os fatos predominantemente em torno dos homens notáveis da história, dando a eles uma importância apreciável em detrimento dos demais sujeitos.

Ainda sobre as configurações específicas do romance enquanto forma literária que mais se aproxima dos extratos sociais, o que diferencia esse gênero narrativo dos demais textos de ficção é justamente a individualização do sujeito narrado e, principalmente, a detalhada apresentação do ambiente, como aponta Ian Watt (1990), em

correlação com os sujeitos sociais enredados. Percebe-se, que o gênero em questão tem a função de buscar traduzir artisticamente as ocorrências humanas, pois, nascido em um ambiente de importantes mudanças sociais, o romance retrata o próprio espírito do homem, inserido na nova ordem que se instaura e que traz, junto à busca por um mundo novo, a instabilidade social, econômica e histórica da vida corrente. São exatamente as contradições sociais, advindas desse novo tempo, que constituem a matéria artística, rica em detalhes realistas, promotoras dessa nova narrativa, como nos esclarece György Lukács (1992).

3.1. O romance histórico de György Lukács

Mais especificamente, no âmbito dos estudos literários, o romance histórico corresponde às narrativas, cujo objetivo explícito consiste em promover uma apropriação dos fatos históricos de uma dada comunidade humana, em um determinado momento. O autor dessa espécie narrativa vai se valer de eventos surgidos de fatos reais, buscando uma identificação entre sua criação e o factual, que será matéria fundamental de apropriação do que se tornará arte, literatura, sem perder o vínculo intrínseco com a realidade. A assimilação nesse caso se faz de forma explícita, mesmo porque essa acomodação tem um fim lógico e plausível: a necessidade do autor de conhecer o seu próprio mundo e o do outro, como aponta Carlos Alexandre Baumgarten, quando diz que o romance histórico “desempenhou importante papel na construção da nacionalidade/identidades que almejavam se afirmar pela diferença” (BAUMGARTEN, 2000, p. 169). Para György Lukács, o fundamento desse gênero de figuração da vida não está na suposta proposta de recuperar os traços dos grandes feitos registrados na história ou dos seus agentes promotores. Segundo o teórico:

O romance não exige necessariamente a figuração de homens importantes em situações importantes. Em certos casos, ele pode abdicar disso, apresentando as personagens significativas sob uma forma que dê a seus traços uma expressão puramente interna e moral, de modo que a oposição figurada entre o cotidiano mesquinho da vida e esse significado puramente intensivo do homem, essa inadequação entre homem e ação, entre interior e exterior, torne-se o atrativo do próprio romance (LUKÁCS, 2011, p. 159).

Em relação ao surgimento desse tipo de romance, vamos iniciar, mesmo que brevemente, pelos estudos feitos por um historiador já conhecido nosso, Peter Burke. Mesmo não sendo esse estudioso a baliza teórica utilizada por nós para a apresentação dos princípios fundamentais do romance histórico, vale aqui perceber como um pesquisador do campo da historiografia apreende os baldrames desse modelo narrativo de forte diálogo com a vida. De sua parte, Peter Burke tenta compreender a validade e a importância da narrativa ficcional de extração histórica como estrutura que também dá a ver a história.

A visão ortodoxa desse gênero, a visão de Georg Lukács, por exemplo, data seu aparecimento no começo do século XIX. Num sentido mais amplo, no entanto, o romance histórico foi uma invenção do final do século XVII. Madame de Lafayette, por exemplo, fez pesquisas para se certificar de que os detalhes históricos em seus “romances” estavam corretos, ainda que esses detalhes não fossem importantes para o enredo. O gênero conhecido nas décadas de 1670 e 1680 como *nouvelle historique* também era histórico no sentido de que esses textos se preocupavam principalmente com personagens e acontecimentos históricos reais (BURKE, 1997, p. 110, grifo do autor).

Mesmo apontando ser o século XVII o nascedouro da narrativa de extração histórica, as características norteadoras do romance histórico só vão ser apresentadas bem depois, como aponta György Lukács (2011), em sua importante pesquisa a propósito do gênero, como mostraremos adiante. No estudo sobre o percurso dessa espécie narrativa, destacando a relação entre as áreas do conhecimento que a compõem, Peter Burke (1997) parece ter observado essa diferença. O que se vê, sobretudo balizado pela teoria de György Lukács (2011) é que o momento fundamental em que se torna clara a relação entre história e ficção foi de fato o século XIX, justamente o momento que serviu de palco para importantes romances de extração histórica, como vimos mostrando. Sendo assim, há uma diferença entre as novelas históricas¹³ embrionárias dos séculos XVII e XVIII e o romance histórico do século XIX, assim como as produções surgidas posteriormente a esses períodos. Essa diferença está no fato de que aquelas eram apenas encenação, decoração, apresentação pura do ambiente externo. Com isso, elas não eram capazes de alcançar a vida, a subjetividade, o drama dos personagens. Em suma, nessas novelas de apresentação da história, a maneira de sentir-se, comportar-se dos homens narrados, não é propriamente

¹³ Daqui em diante, optou-se por denominar *novela histórica* obras produzidas antes do século XIX. A necessidade dessa distinção existe para tornar ainda mais clara a separação que György Lukács (2011) faz em relação aos romances históricos produzidos por e a partir de Walter Scott, no início de século XIX, e as composições históricas anteriores.

histórica, ou seja, o comportamento dos personagens narrados não apresentava o específico histórico da época. Nesses casos, a história tornava-se apenas pano de fundo. Não esmiuçava a vida interior dos personagens. Já no século XIX, no romance histórico, a história está entranhada nos atos, nas ações, na forma de agir, integrando a vida dos personagens à matéria exterior. Diríamos que esse tipo de romance apresentou a concreta configuração realista da vida dos povos. Por realismo entendemos ser o único método apropriado para se chegar a uma reprodução artística correta. Para Celso Frederico, o “realismo, aqui, não se confunde com a escola literária, significando, então, uma tomada de posição perante a realidade e valendo, portanto, desde a Grécia Antiga até os dias de hoje” (FREDERICO, 2013a, p. 91). Para esse estudioso de György Lukács, o teórico húngaro definiu o realismo como procedimento artístico mais adequado para a “figuração da realidade”. Em seu estudo diz:

A boa literatura realista, diz Lukács, constrói personagens típicos, isto é, indivíduos bem definidos e demarcados em suas personalidades individuais inconfundíveis. Ou, nas palavras de Engels sempre lembradas por Lukács: “cada um é um tipo, mas é ao mesmo tempo também um indivíduo determinado, um ‘este’, como dizia o velho Hegel, e assim é que deve ser”. Esses personagens, além de sua ineliminável singularidade, concentram também certas tendências universais próprias do desenvolvimento histórico (FREDERICO, 2013a, p. 107).

É esse modelo de narrativa de extração histórica – a saber, surgido no século XIX e denominado por György Lukács (2011) de romance histórico – que interessa a essa discussão. *O romance histórico*, de György Lukács, é publicado pela primeira vez em 1936, na Rússia. Já na década de 1950 sai a edição alemã e em 1961 tem-se a tiragem em inglês. Depois de outras traduções, entre elas a de língua espanhola, lança-se em 2011 no Brasil a versão em língua portuguesa, pela Editora Boitempo. No prefácio de uma das publicações em espanhol, cuja edição é de 1966, o pesquisador húngaro expõe que o objetivo de seu trabalho é verificar o historicismo na literatura dos séculos XIX e XX. Para tanto, coloca o diálogo entre história e literatura em evidência, como ponto precípua de sua análise, haja vista que o imbricamento entre essas áreas, nos séculos citados, não se fizera gratuito, antes, foi uma necessidade da literatura para mostrar a sociedade em sua totalidade. Essa presença da história na literatura, segundo ele, resulta do próprio caráter histórico epocal. Por isso, para compreender os mecanismos que levavam as artes a se

relacionarem com o factual, o referido teórico desenvolve seu trabalho analisando algumas correntes ideológicas que são processos e resultados do próprio desenvolvimento histórico.

O romance histórico nasce, se desenvolve, floresce e decai, para depois se refortalecer, em função do próprio movimento histórico-social. Sua representação, força e ruína acompanharam estritamente os princípios que regiam as questões externas à obra literária, como vimos defendendo desde o início. Observamos, portanto, que o afloramento ou o apagamento da história – enquanto vida dos homens – quase sempre de caráter político, vai promover ora mais, ora menos, a necessidade da produção do romance histórico. Na teoria erigida por György Lukács, o gênero nasce de fato com Walter Scott (1771-1832). Dentre as várias obras escritas por esse romancista, as principais foram *Waverley* (1814), marco fundador desse novo modelo, *Rob Roy* (1818) e *Ivanhoe* (1819). Nelas, o escocês consegue captar as movimentações históricas europeias, sobretudo da Inglaterra, e transformá-las em ações dos personagens, envolvidos no espírito de época pós-Revolução Francesa. Ao recuperar a história, não puramente como pano de fundo, Scott é reconhecido por György Lukács como fundador dessa especificidade narrativa. É preciso dizer, também, que esse modelo narrativo é produzido por outros importantes escritores que sucederam a Scott, tais como, Manzoni, Cooper, Mérimée, Pushkin, Dickens, Flaubert, Tolstoi, Meyer e Balzac, estes modificando, em intenso ou singelo ato, os princípios e fundamentos observados na produção do escocês.

Ao contrapor o modelo de romance empreendido pelo patriarca do gênero aos das narrativas anteriores a este, o teórico esclarece as diferenças. Para ele, as novelas de temas históricos dos séculos XVII e XVIII podem ser consideradas como precursoras do romance de Scott. O estudioso explica que aquelas eram puramente de temáticas externas, como vimos e, por isso mesmo, o trabalho com o específico histórico é melhor conduzido pelo escocês. Relativamente às novelas do século XVIII, diz o húngaro que o que mais importava era o aspecto exótico dos ambientes descritos. Nelas, a ação histórica era relegada a segundo plano, sem força suficiente para integrar a vida dos próprios personagens. Romances assim, “são históricos apenas por sua temática puramente exterior, por sua roupagem. Não só a psicologia dos personagens, como também os costumes retratados são inteiramente da época do escritor” (LUKÁCS, 2011, p. 33). A grande diferença entre esse modelo e os romances de Scott é que naqueles “falta o elemento

especificamente histórico: o fato de a particularidade dos homens ativos derivar da especificidade histórica de seu tempo” (LUKÁCS, 2011, p. 33).

Para György Lukács, é volumoso o número de escritores que se propuseram, durante o século XVIII, a descrever a história e os espaços sociais através de seus romances. No entanto, mesmo dizendo-se realistas, não eram capazes de captar a história em movimento, de promover a compreensão do andamento histórico que perpassava suas respectivas épocas, não indo às raízes, às causas fundamentais das mudanças sociais. Para uma obra verdadeiramente realista, não basta pura e simplesmente retratar o ambiente, deve-se perceber o significado da própria estrutura social e, não sendo possível, criar esse significado. Para o húngaro, esse realismo, inerente ao romance histórico bem realizado, consiste no fato de que essas obras apresentam uma “intimidade com a vida do povo”. O escritor, nesse sentido, ao promover essa relação de proximidade consegue “figurar na própria vida os contextos reais que ultrapassam a causalidade imediata” (LUKÁCS, 2011, p. 379). Tal ponto se contrapõe a outra crítica feita pelo teórico, desta vez a respeito do Naturalismo que, já na segunda metade do século XIX, segundo o filósofo, dá a simples apresentação dos quadros narrados, sem atribuir-lhes os sentidos do qual falamos anteriormente. É já na entrada da segunda metade do século citado que a burguesia assume para si uma postura diversa daquela que havia levantado e dado fôlego à luta do proletariado. Instaurada enquanto classe, os acontecimentos “mostraram aos ideólogos da burguesia quão ameaçadora era a perspectiva de futuro de sua sociedade, de sua classe, era preciso que desaparecesse o espírito imparcial da pesquisa com que as contradições do progresso eram reveladas” (LUKÁCS, 2011, p. 214). Dentro desse cenário, a filosofia hegeliana perde força na Alemanha, o que deixa o cenário ainda mais hostil, na medida em que vai se perdendo a percepção da ideia do caráter contraditório do progresso, para recuperar as palavras do teórico. Por muito tempo, segundo György Lukács, “essa foi a ideia central na Europa da nova ciência da sociologia, que substituiu as tentativas de superar dialeticamente as contradições do progresso histórico” (2011, p. 215). A história passa a ser negada, com um claro objetivo: emudecer as contradições. É a partir desse ponto fulcral que o teórico húngaro expõe o período de crise do realismo:

Visto que a história, em medida cada vez maior, não é mais apreendida como pré-história do presente – ou, se é, então é de modo raso, unilinear, evolucionista –, o esforço do historicismo dos períodos anteriores para compreender as etapas

do processo histórico em sua verdadeira peculiaridade, tal como se deram na realidade objetiva, perde seu interesse vital. Quando não se expõe exclusivamente a “singularidade” do acontecimento passado, a história é *modernizada*. Isso significa que o historiador parte da convicção de que a estrutura fundamental do passado é econômica e ideologicamente a mesma do presente. Portanto, para compreender o presente bastaria atribuir aos grupos de época anteriores as ideias, os sentimentos e as motivações dos homens atuais. É desse modo que surgem as concepções históricas como as de Mommsen, Pöhlmann etc. As teorias muito influentes na história da arte, de Riegel e seus sucessores, que adotam outro ponto de partida, repousam sobre pressupostos semelhantes. Com elas, a história dissolve-se em uma coleção de curiosidades e excentricidades. Se o historiador renuncia à resoluta aplicação desses métodos, tem de permanecer no plano da simples descrição dessas curiosidades: transforma-se em um contador de anedotas históricas (LUKÁCS, 2011, p. 217, grifo do autor).

Assim como essa nova concepção de se perceber a história é detectada por György Lukács, o mesmo também é apontado para a produção do romance histórico do período. Em Gustave Flaubert, o que o teórico observa, a partir de estudos feitos por Saint-Beuve, é o exagero do escritor francês pela descrição dos ambientes, dos objetos e a singeleza na figuração do homem especificamente no romance *Salambô*, de 1862, cuja a história recupera, ficcionalmente, a vida antiga em Cartago. Nesse aspecto, o que se percebe é que Flaubert consegue representar minuciosamente cada pequeno detalhe de um objeto sem, contudo, captar e revelar o conjunto harmônico surgido das ações em cena, em outras palavras, não alcança em seus romances o todo, a totalidade que é a peça central de uma figuração realista, tão praticada na primeira metade do século XIX pelos romancistas de narrativas de extração histórica. Em Flaubert, “não há esse nexos entre o mundo exterior e a psicologia das personagens principais. E, por causa dessa falta de conexão, a exatidão arqueológica do retrato é rebaixada”, fazendo com que a sua produção se torne “um mundo de *trajes e decorações* historicamente exatas, uma mera moldura pitoresca no interior da qual se desenrola um enredo puramente moderno (LUKÁCS, 2011, p. 232, grifos do autor). E nesse sentido, como aponta a análise de Paul Bourget, recuperada por György Lukács, “a personagem de *Salambô* foi tomada como um símbolo da crise do realismo” (LUKÁCS, 2011, p. 233). Para o teórico do romance histórico, esse tipo de romance gera uma forte tendência ao exotismo do ambiente recobrado ou, em suas palavras, a “pseudo-montumentalidade” (2011, p. 236). É em *Salambô*, portanto, que estão concentradas todas as tendências do declínio do romance histórico, já que nesse romance percebe-se a,

monumentalização decorativa, privação de alma, desumanização da história e, ao mesmo tempo, sua privatização. A história aparece como um grande e pomposo cenário que serve de moldura para um evento puramente privado, íntimo, subjetivo. Esses dois falsos extremos se ligam estreitamente um ao outro e aparecem, em uma nova mistura, no representante exemplar do romance histórico desse período: Conrad Ferdinand Meyer (LUKÁCS, 2011, p. 244).

O citado romancista do pós-1848, Conrad Ferdinand Meyer foi, por sua vez, um dos mais importantes representantes da produção realista desse período, no entanto, de um realismo decadente. Parece culminar nesse romancista o fim da perspectiva de romance histórico que vimos anteriormente iniciado por Walter Scott já que, é na produção do suíço que “o processo histórico desaparece e, com ele, o homem como verdadeiro ator da história mundial” (LUKÁCS, 2011, p. 276). Para György Lukács, um dos principais pontos problemáticos de Meyer, do ponto de vista do realismo, está no fato de esse escritor colocar no centro de seus romances os protagonistas da historiografia, deixando de lado o povo, a vida do povo “a força real e ampla da história” e, por isso, é esse artista um exemplo “muito mais avançado da desistorização do que os românticos dos períodos anteriores. A história tornou-se para ele algo puramente irracional” (2011, p. 276). Em síntese, o que se percebe é que em Flaubert e Meyer a história passa a ter como princípio a estranheza e não mais o reconhecimento. Esse pano de fundo funciona nesse caso como fuga e repúdio a um presente sem nexos, todavia, com uma figuração que dê conta das linhas de forças centrais da história pretérita.

É importante, mesmo que sucintamente, apresentar algumas linhas de força que passaram a vigorar na sociedade posterior a Revolução de 1848, que gera uma importante mudança nos rumos organizacionais da política de liderança dos países centrais da Europa e na crença do proletariado, afetado diretamente pelas novas diretrizes autoritárias e de inclinação ao favorecimento exclusivo da burguesia. Para György Lukács, esse período foi decisivo na forma de remodelamento e de “agrupamento das classes e na relação destas com todas as questões importantes da vida social e da perspectiva da evolução da sociedade” (2011, p. 211), como consequência das lutas e dos protestos da sociedade que fora alheada, desde então, da participação no conjunto de decisões. A mesma crise é sentida pela história a partir de uma prática historiográfica em que “as personagens são separadas das forças que movem de fato cada época, e seus atos, que se tornaram incompreensíveis por isso, ganham uma pompa decorativa graças exatamente a essa incompreensão” (LUKÁCS, 2011, 220). É assim que, “a necessidade histórica que a

burguesia da época tem de falsificar os fatos da história e de descartar cada vez mais os fatos históricos aparece, em Nietzsche, como uma ‘profunda’, ‘eterna’ e ‘biológica’ verdade da vida” (LUKÁCS, 2011, p. 221). É nesse cenário, portanto, que nasce uma das tendências menos profícua à produção do romance histórico bem realizado, segundo nos apresenta o teórico mais importante do assunto. É no Naturalismo que a vivência particular dos personagens passa a ter uma ligação insipiente com os acontecimentos históricos de suas épocas, com o caráter histórico que rege a vida em sociedade. Desta maneira, o que o romance histórico da época produz não avança além do decorativo, do exótico histórico, sem conexões suficientes para dar conta dos resultados, na vida do sujeito, da história em movimento. O Naturalismo “subtraiu da literatura a possibilidade de figurar as forças motrizes essenciais da história de modo vivo e dinâmico. Mesmo o romance histórico de escritores tão importantes como Flaubert e Maupassant decaiu ao nível da superficialidade episódica” (LUKÁCS, 2011, p. 253).

Para György Lukács, o romance histórico é o romance realista, por natureza. O Naturalismo, por sua vez, ao se deter na fixação dos fatos e ambientes, deixa de requerer da obra literária aquilo que realmente a valida, a saber, o extrapolar as barreiras da causalidade simplória. Para Celso Frederico, o Naturalismo pode ser entendido como “a manifestação mais acabada do materialismo vulgar”. Nas palavras desse estudioso lukacsiano, “nessa corrente literária, a realidade confunde-se com a sua manifestação imediata, com a sua aparência”. Por isso mesmo, o especialista apresenta o Naturalismo como uma concepção “cientificista que reduz o homem às funções fisiológicas e ao determinismo do meio ambiente e da raça. Essa redução do homem ao reino animal condena a vida humana ao fatalismo das cegas leis naturais” (FREDERICO, 2013a, p. 93). Para Arlenice Almeida da Silva “a autenticidade naturalista almeja ser fotográfica, fundada na observação e descrição isolada das coisas, gerando apenas ‘arqueologismos, descrições pitorescas, incomunicabilidade” (1998, p. 115), portanto, compreende-se que nessa corrente “abre-se um abismo intransponível entre o passado e o presente, obstáculo primeiro a um mundo que não se deixa ver” (SILVA, 1998, p. 121). Nesse sentido, o Naturalismo se apresentou bastante nocivo em relação à arte de representação, como a entendemos, aqui, na esteira de György Lukács (2011).

Ao apontar o Naturalismo como corrente posterior à Scott e que, em grande medida, potencializou a divulgação das narrativas de fundo histórico, György Lukács

mostra também a contradição do próprio modo do fazer artístico dessa escola. Segundo o teórico, ao apresentar as experiências puramente privadas, o autor naturalista rebaixa o fato histórico ao nível de um episódio decorativo, como o fizeram Flaubert e Maupassant em seus romances históricos. Para György Lukács, esta forma imediata de reprodução naturalista “subtraiu da literatura a possibilidade de figurar as forças motrizes essenciais da história de modo vivo e dinâmico” (LUKÁCS, 2011, p. 253). Evidente que seja assim, pois o movimento em questão está diretamente ligado a outro, desta vez político, que é a decaída da classe burguesa. Tal crise dá aos escritores apenas matérias episódicas acerca dessa classe. É o cenário também de outra tensão, a crise formal da literatura. Essa conjuntura culmina no descrédito do gênero narrativo histórico e, por conseguinte, no entusiasmo do leitor sobre esse modelo de escrita como puro entretenimento.

O romance histórico, tal qual o proposto por György Lukács, realista, captador dos movimentos essenciais da vida de um povo tem em Scott o cenário inglês¹⁴. Valendo-se da história movimentada da velha Inglaterra¹⁵, o romancista recorre a um passado que não é apenas um cenário, antes é um passado que se presentifica, porque é configurado no próprio personagem do romance. Nessa medida, o presente é histórico e é também uma necessidade de compreensão das massas, fazendo, com isso, que o leitor seja conduzido a um significado da sua condição de ser sócio-histórico, até porque o passado depende do presente para existir, na medida em que só é histórico aquilo que tendo acontecido é capaz de ser percebido efetivamente no presente, gerando alguma ação ou reação. Tanto é assim que, segundo o historiador Jorn Rusen, para que se considere que algo é passado, nos termos de sua eficiência enquanto tal, seria preciso que esse tempo findo fosse “articulado, como estado de coisas, com as orientações presentes no agir contemporâneo, assim como as determinações de sentido, com as quais o agir humano organiza suas intenções e expectativas no fluxo do tempo” (2010a, p. 73). Para ele, a “História é exatamente o

¹⁴ Para György Lukács, certas partes da Europa não poderiam receber com a mesma eficácia as influências da obra de Scott. A Alemanha é uma delas. Diferentemente da Rússia, por exemplo, a Alemanha permaneceu predominantemente romântica e atrasada economicamente, por isso, a influência do escocês aí foi, quando muito, em relação à descrição mais realista dos detalhes. Já na Rússia, muito mais reacionária, o romance histórico pode encontrar fermento ideológico eficaz, pois, “o curso interno da história russa não apresenta, em sentido nacional, aquela mesquinhez das relações que caracteriza a história alemã ou italiana” (LUKÁCS, 2011, p. 94).

¹⁵ Outro estudo aponta a Inglaterra como terreno bastante propício para o florescimento do romance. Em Ian Watt, tem-se que, a divulgação do gênero e seu consumo pelos ingleses ocorrem devido a circunstâncias específicas. “Os profissionais londrinos da classe média tinham apenas de consultar seus próprios padrões de forma e conteúdo para assegurar-se de que aquilo que escreviam atrairia um público extenso” (WATT, 1990, p. 54).

passado sobre o qual os homens têm de voltar o olhar, a fim de poderem ir à frente em seu agir, de poderem conquistar seu futuro” (RUSEN, 2010a, p. 74). Com isso, percebemos que as ações passadas agem e atingem diretamente o presente, tanto que o estudioso em questão se vale dessa máxima e diz que isso é o que o homem convencionou a chamar de “tradição”. Retomamos as ideias desse pensador do campo da história para mostrar, por outras vias, uma das perspicácias detectadas nas narrativas de Walter Scott ou de Balzac, por exemplo, e sobre as quais se apoia György Lukács para aferir a capacidade realista do conjunto de romances históricos apresentado pela primeira vez em sua teoria, em 1936, a saber, a presentificação viva do passado, configurador de uma compreensão complexa e também viva do presente. No conjunto de escritores realistas representados na teoria do romance histórico de György Lukács, os homens são caracterizados, e não descritos. Com esse recurso, o narrador apresenta a psicologia dos personagens, sua vida íntima, seu modo de ser, ao mesmo tempo em que relaciona essas particularidades ao próprio movimento histórico vigente. Por isso mesmo, a obra de Scott funda o romance histórico porque é capaz de fazer a articulação entre vida particular e vida pública, conectando-as e evidenciando o conflito entre as classes, para então gerar, ao final, uma ideia de movimento. A teoria lukacsiana do romance histórico prevê que exista nesse modelo narrativo uma marcha gerida pela história, reveladora da vida social e, para tanto, o teórico faz um estudo cuidadoso das obras de romancistas históricos como Scott, Balzac, Tolstói e Döblin, para citar apenas alguns. Para o teórico é fundamental que se perceba um movimento histórico que possibilite a conexão entre o público e o privado, já que é na intersecção dessas esferas que o homem pode ser melhor representado, do ponto de vista de sua movimentação mais realista (LUKÁCS, 2011) e, daí, entendemos a necessidade e a capacidade do romance histórico de figurá-la.

Outro ponto importante da teoria do romance histórico, e do qual falaremos aqui muito detidamente, refere-se ao gênero drama, tratado por György Lukács como um modelo de representação que também dá a ver a vida em movimento, porém com algumas peculiaridades que o diferenciam do gênero narrativo de que falamos neste estudo. Tais pressupostos, para colocar o drama em discussão, têm por origem o fato de que o próprio romance histórico, nas palavras do teórico, foi o causador de uma mudança na produção do drama, já que as narrativas de Walter Scott provocaram sensivelmente uma elevação na capacidade historicista do gênero próprio de encenação, mesmo que, assim sendo, o

romance histórico seja ainda superior: “nossa comparação entre o romance e o drama mostra que a forma de figuração do romance é mais *próxima* da vida, ou melhor, do modo normal de manifestação da vida, que a do drama” (LUKÁCS, 2011, p. 173, grifo do autor), até porque, segundo o teórico do gênero de narrativa de extração histórica, o romance “não se propõe a reproduzir de forma verossímil um simples recorte da vida, mas quer antes – com a sua caracterização de uma parte limitada da realidade, apesar de toda a riqueza do mundo figurado – despertar no leitor a impressão da totalidade do processo social de desenvolvimento (LUKÁCS, 2011, p. 173). Ainda que György Lukács apresente a relevância do modelo praticado por Shakespeare, destacando que os fatos da vida podem e devem, assim como o é, elementos internos próprios do drama, esse estudioso traça cuidadosamente a relevância do romance histórico em relação a esse outro modelo de figuração da vida do qual falamos sucintamente.

É mesmo sob as técnicas que regem as narrativas históricas dos romancistas já elucidados até aqui, dos quais sobrelevamos Walter Scott, que György Lukács vai desenvolver sua pesquisa, a fim de configurar o escritor escocês como precursor do romance histórico. Para o estudioso, as influências políticas e econômicas da virada do século XVIII para o XIX prepararam o terreno para o surgimento da nova narrativa fictícia de extração histórica. Contrapondo-se às ideias iluministas, que pregavam ser o homem um mesmo e constante *ente social*, essa modalidade de romance floresce junto com a percepção da sensibilidade histórica das massas, a partir da conscientização da história como problema, como transformação, advinda da Revolução Francesa. As contradições parecem se tornar mais visíveis nesse período de pós-revolução. As manifestações sociais, políticas e econômicas ganham outra configuração e uma dinâmica muito mais ativa nesse momento. György Lukács diz que “essa concepção das contradições do progresso humano é um produto do período pós-revolucionário. [...]. A figuração scottiana da história significa uma nova era em relação também a Shakespeare e Goethe” (2011, p. 87). Citamos, mesmo que brevemente, a questão da Revolução Francesa porque é ela que traz a percepção de que a história não acontece por acaso, antes, por uma necessidade, portanto, ajustada à forma como aqui cremos ser a história. Foi a partir desse importante marco da vida humana que as massas sociais foram postas no centro e passam a ter consciência da história como condição motriz das mudanças. Assentada assim, a história é concebida não como um fenômeno natural e é a literatura, em seu campo específico, que consegue melhor

captar isso; dar conta desse novo panorama, que, por sua vez, tem sua razão de ser. Como se percebe, o marco mundial, ocorrido na França do final do século XVIII, é desencadeador do romance histórico, tal qual se pode conferir sobretudo na obra de Scott.

Em Walter Scott, percebe-se que o importante era apresentar a corrente histórica, a partir das grandes transformações na vida do povo. Para o romancista, fazia-se importante colocar em pauta as influências das transformações sociais e de que maneira as massas reagiam a essas transmutações. Ao conseguir traduzir esse movimento para a vida dos personagens de seus romances, Scott refletia, como diz György Lukács (2011), a totalidade da vida nacional. Esse mesmo ponto é retomado pelo teórico à frente e, ao discuti-lo de forma mais ampla, sintetiza os princípios que regem o romance histórico. Segundo o teórico, no caso de escritores como Scott, Balzac, Manzoni e Tolstoi o que constitui o objeto principal do romance é a vida social do homem “em sua contínua interação com a natureza que o cerca e constitui a base de sua atividade social, assim como com as diferentes instituições ou costumes que se interpõem nas relações entre os indivíduos na vida social”. Para o estudioso, é justamente no romance que essa condição se realiza plenamente, pois nesse gênero o mundo não se apresenta apenas como motivo, senão como “um entrelaçamento muito concreto e complexo, com todos os detalhes do comportamento e da ação dos homens na sociedade” (LUKÁCS, 2011, p. 174).

Ao colocar os romances de Scott como precursores do gênero histórico de ficção, György Lukács configura as características gerais desse modelo narrativo. No entanto, observa-se que uma das preocupações do teórico estava em elucidar a importância de se perceber o historicismo na literatura dos séculos XIX e XX, como mostramos no prefácio da edição de 1966 de *O romance histórico*. A intersecção entre as duas áreas, em relação às demais formas de produção artística, fez-se preponderante até as primeiras décadas do último século citado. Já quando György Lukács caminha para o término de seus estudos sobre o romance histórico, apontando para a produção de Roman Rolland e Heinrich Mann, assim como da voga da produção que o teórico denominou de romance humanista, o que se nota é a retomada de certa força da produção de narrativas de extração histórica que, se não conseguem recuperar o modelo produzido pelo patrono Walter Scott pelo menos supera a fase de decadência do realismo, ao resgatar uma intersecção entre o homem e o mundo a partir da produção que figura essa relação, conferida na produção das primeiras décadas do século XX. No caso particular de Balzac, conhecido por ser um

romancista e historiador dos costumes, György Lukács o apresenta como um dos mais realizados recuperadores da história aos moldes de uma proposta realista de captação da vida, já que “não seria menos evidente que todas as suas considerações sobre o romance com temas atuais valem também para o romance histórico” (LUKÁCS, 2011, p. 207). György Lukács apresenta, ainda, o representante mais significado do drama histórico na Europa, Manzoni. Segundo o teórico, a respeito da concepção artística desse italiano, para que se alcance a capacidade de figuração realista advinda do personagem e de suas ações, o romancista em questão tinha em mente alguns princípios norteadores, dentro os quais prevalecia a máxima de que quanto mais o mergulho na história for profundo, ainda mais o intento realista pode ser alcançado (LUKÁCS, 2011). Acerca de Döblin, o que nos interessa dizer é sobre a importância que ele teve a respeito do dilema do romance contemporâneo e mesmo do romance histórico. Para esse romancista, que também recebeu larga atenção de György Lukács, “o romance foi pego na luta entre as duas tendências: a forma da trama – com um máximo de elaboração e um mínimo de material – e a forma romance – com o máximo de material e o mínimo de elaboração” (DÖBLIN apud LUKÁCS, 2011, p. 334). Para György Lukács, independente de os apontamentos feitos por Döblin terem ou não uma aceitação geral o que de fato eles significam é um panorama da situação do presente romance histórico. Para o teórico húngaro, “Döblin esforça-se para derrubar a parede que separa o romance histórico e a vida. Desse ponto de vista, ele combate com razão a teoria burguesa decadente que vê o romance histórico como um gênero próprio”, além de criticar “com razão a beletrística histórica que está em voga hoje em dia” (LUKÁCS, 2011, p. 334), segundo a qual, para o próprio Alfred Döblin, faz com que o escritor atual não consiga produzir nem uma coisa nem outra, já que “ele não produz nem um retrato histórico bem documentado nem um romance histórico” (DÖBLIN apud LUKÁCS, 2011, p. 334). Por fim, para ficarmos com essa lista que elegemos expor de um rol maior de escritores citados por György Lukács, como promotores do romance histórico posterior a Walter Scott, selecionamos um trecho em que o teórico húngaro expõe a importância do romancista russo em relação ao qual o teórico chama de “grande Liev Tolstói”. Nas palavras do estudioso marxista,

Nas linhas essenciais de sua obra [Tolstoi], deu um prosseguimento digno e inovador à riqueza da figuração da vida dos clássicos. Mas por causa do desenvolvimento peculiar da Rússia, o próprio Tolstói é ainda um escritor da

época de preparação da revolução democrática; mesmo que, conscientemente, só pudesse se opor a ela foi contemporâneo da revolução democrática na literatura e, pode-se dizer, um contemporâneo fortemente influenciado por ela. Por isso, também aqui a sua obra é capaz de romper os limites estreitos de sua visão consciente de mundo (LUKÁCS, 2011, p. 259).

O teórico aponta que esse diálogo não se deu de forma aleatória ou descompromissada, nem tão pouco se constituiu unicamente como tendência estética, dada a modismos de seu tempo, antes, foi uma necessidade da própria arte literária, assim como da história. O romance histórico nasce e floresce na medida das necessidades de afirmação histórica de importantes movimentos políticos e econômicos. Assim, Scott, Manzoni, Balzac, Döblin e Tostoi, por exemplo, apropriam-se da matéria factual como fundamento para fazer surgir uma consciência reflexiva do homem, de onde se propôs a compreender as manifestações históricas nas representações sociais. Para György Lukács, é esse movimento consciente da importância da recuperação da história para compreensão do próprio homem, como agente ativo em sociedade, que configura o diferencial no romancista: “esses acontecimentos, essa convulsão do ser e da consciência dos homens em toda a Europa formam as bases econômicas e ideológicas para o surgimento do romance histórico de Walter Scott” (LUKÁCS, 2011, p. 46-47). É por isso que, segundo esse teórico, o romance histórico propõe muito mais do que simplesmente a recriação de um espaço exótico ou o passatempo do passado. O romance histórico não se propõe a reproduzir de forma verossímil um simples recorte da vida, “mas antes – com sua caracterização de uma parte limitada da realidade, apesar de toda a riqueza do mundo figurado – despertar no leitor a impressão da totalidade do processo social em desenvolvimento” (LUKÁCS, 2011, p. 173).

O vínculo do escritor com os problemas do povo deve dar a ver intimamente a vida popular. Esse é o mecanismo que garante ser o autor agente que capta os problemas do desenvolvimento humano dentro do percurso da história. György Lukács (2011) expõe que escritores moderados como Balzac, Tolstói e Scott, mesmo não sendo esquerdistas militantes, puderam envolver-se nesse modo de representação. Tanto Scott quanto Balzac, nesse aspecto, reuniram em suas obras personagens que dessem conta, a partir da forma como foram representados, dos destinos históricos gerais de dada comunidade. Em Tolstói e Balzac, por exemplo, o povo é sujeito atuante, e não meramente um objeto, como ocorre

em Alfred Döblin. Vale ressaltar que, todos estes escritores foram, em boa medida, praticantes do romance histórico.

Em relação ao percurso pelo qual passou esse tipo de narrativa, György Lukács mostra que vários romancistas partiram dos princípios scottianos, modificando-os, ora mais, ora menos, segundo as próprias concepções desses artistas acerca das necessidades históricas de suas respectivas épocas. A partir do patrono, o processo criativo da narrativa ficcional-histórica, via de regra, não perdeu força, pelo menos até os primeiros anos do século XX. Segundo o teórico húngaro, os clássicos do romance histórico, produzidos durante o século XIX, “realizam um retrato amplo e rico da vida do povo e do ‘indivíduo histórico-mundial’ como o supremo resumo e encarnação das tendências mais significativas de uma transição importante na vida do povo” (LUKÁCS, 2011, p. 377-378). Neles, os conflitos sociais, e por isso mesmo históricos, são colocados em xeque. Esse modelo narrativo, iniciado com o escocês, tem a função de apresentar as lutas; conhecer os homens que são, em essência, a massa que constitui as classes; apresentar o caráter da própria sociedade e as divisões econômicas, políticas e humanas que nela são produzidas. Scott é um grande representante do romance histórico justamente porque expõe as dissimetrias sociais de maneira integradora e completa. O que houve, entretanto, foi uma produção menos eficaz do romance histórico do ponto de vista da figuração realista da vida. Trata-se, por esse turno, do período posterior a 1848, que abarca um movimento que György Lukács denominou de crise do realismo e do qual já falamos anteriormente.

Vale apontar alguns pontos que fundamentam a obra de Scott, por excelência modelo de romancista histórico do século XIX, para György Lukács, no que tange à sua escolha técnica no processo de elaboração artística. Nos romances do escocês, as figuras históricas da Inglaterra aparecem com os mesmos traços dos homens reais. Para o referido teórico, os personagens históricos são o que há de mais representativo das correntes sociais de determinada época. No entanto, esses papéis surgem em segundo plano, como personagens secundários. A razão pela qual Scott usa dessas personalidades em um plano acessório está no fato de que, inseridos nesse ambiente narrativo, a representação se faz de um lugar mais próximo das camadas sociais, assim como, ao eleger o herói médio como protagonista de suas narrativas, sendo ele desconhecido historicamente, pode atribuir-lhe as baixezas de um personagem mediano, sem, com isso, ferir a imagem dos personagens históricos consagrados, uma vez que ficam resguardados por uma posição, digamos,

auxiliar. Vale pensar ainda que os homens de caráter histórico não estão apenas inseridos com a função única de preencher o espaço narrativo. Essas figuras são representativas, elas têm a função precípua de configurar a essência do movimento social em que estão alocadas e de onde foram tiradas para habitar o mundo da narrativa de ficção. Essa representação se dá por duas vias e é, segundo György Lukács, o traço distintivo do romancista escocês, como se confere:

A genialidade histórica de Walter Scott, nunca mais atingida, evidencia pela forma como ele apresenta as qualidades individuais de suas personagens históricas centrais que estas realmente reúnem em si os lados mais marcantes, tanto positivos quanto negativos, de determinado movimento. Em Scott, essa conexão sócio-histórica entre líderes e liderados se diferencia de um modo extraordinariamente refinado (LUKÁCS, 2011, p. 57).

O herói, ao ficar no centro, sintetiza a técnica de composição que capta o posicionamento do escritor e mesmo do homem inglês em meio à transição própria da época. A posição contraditória de seus personagens vai constituir o tipo de herói mediano, ou que não toma posição¹⁶. Por isso mesmo, tais homens da ficção não representam o perfil típico de herói romântico, ao contrário, são muito mais realistas, na medida em que tanto em relação ao enredo quanto em relação à técnica de produção do romance, esses personagens são postos no meio das contradições¹⁷. Segundo György Lukács (2011), é na vida dos personagens, seus sentimentos, suas ações contínuas que se encontra a realidade histórica. Nos romances de Scott, existem representantes das forças antagônicas de dois sistemas que habitam a Europa entre os fins do século XVII e início do século XVIII, por isso, os personagens medianos, sem posicionamento, oscilantes, ganham destaque. Assim, esses tipos humanos, médios e limitados, ao transitarem nessa conjuntura histórica, representam os traços da sociedade inglesa da época de Scott, e é por isso mesmo que ele representa a crescente crise vital e real do povo (LUKÁCS, 2011).

¹⁶ Walter Scott sofre as influências da ruína do Feudalismo e as primeiras manifestações de um novo sistema, a saber, o Capitalismo. Por ser conservador, Scott não capta o emergente espírito progressista do Capitalismo; ao contrário, como aristocrata da velha casta escocesa, sofre com a transição entre os dois sistemas. Os personagens de seus romances sintetizam essa perspectiva do escritor que é, por metonímia, o espírito de dada classe social da época e, em alguma medida, de grande parte da Europa.

¹⁷ O herói romântico convencional é aquele que se posiciona, toma frente nas ações e segue seus próprios instintos, sempre positivos e moralistas. Ao contrário, aponta-se que o escritor escocês, por realista que foi, distou bastante dos modelos propagados pelos escritores românticos. A respeito do que citamos em outra nota, essa característica também justifica o distanciamento que teve em relação à elaboração artística alemã da época, nitidamente romântica.

Scott recupera o passado distante da Inglaterra, explanando outra característica da narrativa histórica que se constitui no distanciamento do escritor em relação à matéria narrada. Para tanto, o passado remoto é recomposto a partir de datas que formam um episódio historicamente marcado. Além dos personagens, que, como vimos, servem para apontar um determinado momento histórico, a narrativa busca a construção do ambiente, a partir de descrições que também assinalem ao leitor uma esfera reconhecível historicamente. Nesse aspecto, a reconstrução do tempo e a do espaço se interligam, buscando maior aproximação com o que de fato ocorreu. O romancista, nesse caso, vai despender um esforço maior na pesquisa sobre as fontes históricas, a fim de ser em sua produção artística o mais fiel possível ao cenário e ao tempo que se propôs recobrar e, para tanto, deverá eleger um evento efetivamente histórico e colocá-lo como cenário onde as tramas fictícias ocorrerão. Nesse evento são colocados homens reais e fictícios, promovendo a intersecção entre personagens criados e personagens recuperados na história social. A partir desse ambiente histórico, o autor do romance introduz seu protagonista que, apesar de ser inventado, vive e sofre todas as influências do lugar onde está inserido, causando o efeito esperado nesse tipo de narrativa, que por sua vez se dá através do confronto entre o homem médio e os movimentos sociais, históricos, políticos e econômicos de sua época, trazendo à luz todo tipo de relação antagônica, do ponto de vista das lutas sociais.

Assim, Scott construiu suas narrativas ficcionais de caráter histórico, diferenciando-se dos romancistas imediatamente anteriores à sua época, propondo um novo modelo, muito mais intensivo no modo de apropriação da história, e nisto consiste o mérito desse romancista. Segundo György Lukács, sua eficácia está no fato de que em seus romances consegue mostrar, dando ênfase adequada, a corrente histórica, a partir das grandes transformações da sociedade. Para o teórico, o romancista é promissor ao colocar em pauta as influências das transformações históricas na vida do povo e como essa camada reage a tais transformações. “Pois, como vimos, Scott figura as grandes convulsões da história como convulsões da vida do povo” (LUKÁCS, 2011, p. 68). A base da narrativa de Scott está na ideia de que os resultados são produzidos pelas relações sociais, através da amostragem do povo e do poder, em suma, pelo movimento adverso e dialético entre as esferas sociais. Nesse aspecto, lembramos o que Fredric Jameson, anos mais tarde, apresenta sobre a configuração do romance histórico. Para o teórico norte-americano, essa

espécie narrativa de extração histórica pode incluir diversos aspectos estruturais, desde que “tenham sido organizados em uma oposição entre o plano público ou histórico (definidos seja por costumes, eventos, crises ou líderes) e um plano existencial ou individual representado por aquela categoria narrativa que chamamos personagem” (JAMESON, 2007, p. 05), seja em qualquer época de produção dessa espécie narrativa.

O que Scott conta em seus romances é o decurso do surgimento da burguesia como classe ascendente e dominante. O autor vai buscar compreender o passado e o processo deste evento e relacioná-lo às movimentações presentes. Vê-se que a matéria a ser narrada não é neutra ideologicamente e deve suscitar muito mais que o prazer de leitura, deve levar a reflexões sobre as intersecções presentes na sociedade e de que maneira essas relações influenciam a vida em comunidade. É assim que György Lukács apresenta o específico do romance histórico:

O objeto principal do romance é a sociedade: a vida social dos homens em sua contínua interação com a natureza que os cerca e constitui a base de sua atividade social, assim como com as diferentes instituições ou costumes que se interpõem nas relações entre os indivíduos e na vida social. Lembramos que, no drama, todos esses momentos só podem ser figurados em uma forma muito abreviada, alusiva, apenas na medida em que constituem motivos para o modo de ação social e moral dos homens (LUKÁCS, 2011, p. 174).

Mais que um mero mapeamento de eventos ocorridos, o romance histórico, como vimos, tem a função de apresentar as lutas de classe; conhecer os homens que são, em essência, a massa anônima, elucidando o caráter da própria sociedade, assim como as divisões nela promovidas e a ela imputadas. Walter Scott foi o principal representante desse modelo, na medida em que expôs as lutas inglesas que configuraram o perfil histórico da época aludida e do presente da obra, promovendo um movimento de apropriação bem mais amplo e complexo. “Walter Scott descreve as mais diversas lutas de classe [...], mas nunca deixa de apresentar a multiplicidade ricamente encandeada das reações das massas populares a essas lutas” (LUKÁCS, 2011, p. 256).

3.2. O romance histórico contemporâneo: a teoria de György Lukács e depois

Vários foram os críticos literários e da disciplina da história que visitaram a teoria de György Lukács sobre o romance histórico, a fim de compreender o fundamento

da relação entre o fictício e o factual no romance, tão nitidamente promovida em determinados períodos da história, sobretudo, nos séculos XIX e XX. Ao relerem o húngaro, outros estudiosos buscaram a síntese dos parâmetros que constituem a elaboração da narrativa iniciada com Scott. Entre eles, começamos pelo estudo feito por Carlos Alexandre Baumgarten, que principia por expor uma sinopse, mesmo que modesta, das categorias que compõem a narrativa histórica teorizada por György Lukács:

O romance histórico, tal como foi concebido na sua origem, apresenta, entre outras, as seguintes marcas que lhe são essenciais, como bem aponta Lukács em sua obra sobre o assunto: a – traçam grandes painéis históricos, abarcando determinada época em um conjunto de acontecimentos; b – a exemplo dos procedimentos típicos da escrita da História, organizam-se em observância a uma temporalidade cronológica dos acontecimentos narrados; c – valem-se de personagens fictícias, puramente inventadas, na análise que empreendem dos acontecimentos históricos; d – as personalidades históricas, quando presentes, são apenas citadas ou integram o pano de fundo das narrativas; e – os dados e detalhes históricos são utilizados com o intuito de conferir veracidade à narrativa, aspecto que torna a História incontestável; f – o narrador se faz presente, em geral, na terceira pessoa do discurso, numa simulação de distanciamento e imparcialidade, procedimento herdado igualmente do discurso da História (BAUMGARTEN, 2000, p. 170).

É consenso crítico e teórico que no século XX esse gênero narrativo sofre outros influxos, levando ao desdobramento daquele modelo praticado ao longo do século anterior, por meio da alteração de certos parâmetros tradicionais ou mesmo da criação de novos paradigmas conceituais e formais para a forma narrativa. Carlos Alexandre Baumgarten (2000) traz à luz essa especificidade da narrativa histórica própria dos tempos vindouros, que alguns críticos nomeiam de novo romance histórico e que, por nossa vez, denominaremos de romance histórico contemporâneo. Defendido por vários estudiosos como narrativa de revisão do próprio gênero em vigor, desde Scott, assim como narrativa de revisão da história – esta entendida como ciência fechada e parcial até a virada para o século XX, como vimos – diferentes críticos vão se debruçar sobre esse modelo contemporâneo de ficção de extração histórica. Por isso mesmo, é em relação a essa forma narrativa atualizada que discorreremos mais atentamente agora.

O crítico uruguaio Fernando Ainsa (1991; 2003), nosso principal expoente nessa seara, expõe que é a partir da década de 1980 que a produção do romance histórico é retomada com força suficientemente nítida para levantar novos questionamentos. Nesse ponto, o que o estudioso mostra é que esse tipo de produção se avoluma a partir de um

intento bastante claro entre os escritores promotores da narrativa de extração histórica contemporânea. Para ele, trata-se de um renovado interesse baseado “en la aventura de la relectura de la historia, que ofrece una visión crítica de la época colonial”, promovendo, com isso, “un sentido revisionista, el siglo XIX e inicios del XX” (AINSA, 2003, p. 75)¹⁸. Nesse sentido, esse desdobramento do gênero, que fora iniciado nas primeiras décadas do século XIX por Walter Scott, é reequacionado, tendo por base princípios de produção artística e de apropriação histórica um tanto diferenciados daquele modelo teorizado por György Lukács. Para tanto, a produção do século XX usa o “*pastiche*, a paródia e o grotesco, com a finalidade de *desconstruir* a história oficial” (AINSA, 1991, p. 82, grifos do autor). Aqui já fica evidente o diálogo entre a literatura, a forma do romance e as correntes da historiografia do século XX de que falávamos anteriormente, no capítulo primeiro. As influências do modo metodológico de se fazer a história ficam nítidas na maneira pela qual os romancistas passaram a produzir suas narrativas de ficção histórica. Alguns críticos defendem que é na produção do romance histórico mais recente que se coloca em xeque a maneira como concebemos a história, pautados por uma tradição positivista, como assim o apresenta o crítico uruguaio. Para ele, esse modelo de ficção histórica “se inscribe en una preocupación más amplia de la actual narrativa: el movimiento centrípeto de repliegue y arraigo, de búsqueda de la identidad a través de la integración de las expresiones más profundas y raigales de la cultura latinoamericana” (AINSA, 2003, p. 76)¹⁹. Essa redescoberta do passado fundacional, no caso da produção do romance histórico contemporâneo da América Hispânica passa por questões relacionadas à crítica que a própria ficção promove sobre a história hegemônica, já que “al releer ‘críticamente’ la historia, la literatura es capaz de plantear con franqueza lo que no quiere o no puede hacer la historia que se pretende científica, lo que puede parecer paradójico” (AINSA, 2003, p. 84)²⁰. Por fim, Fernando Ainsa apresenta a sua concepção sobre a capacidade de formulação da história da seguinte maneira:

¹⁸ “na aventura de reler a história, propondo uma visão crítica sobre o período colonial” “um sentido revisionista do século XIX e do início do século XX” (tradução nossa).

¹⁹ “se inscreve em uma preocupação mais ampla da atual narrativa: o movimento centrípeto de volta às raízes, de busca da identidade através da integração das expressões mais profundas e de fundo da cultura latino-americana” (tradução nossa).

²⁰ “ao reler ‘críticamente’ a história, a literatura é capaz de apresentar com franqueza o que não quer ou não pode fazer a história que se pretende científica, o que pode parecer um paradoxo” (tradução nossa).

La historia se limita a consignar fechas de batallas, cifras y hechos, lo que Arenas llama “lo evidente” o “lo fugaz”, ya que no puede recoger los impulsos, los motivos, las secretas percepciones de un ser humano. La historia refleja los efectos y no las causas, lejos de esa metáfora del tiempo que es el hombre, víctima de la historia aún cuando “intente modificarla y según algunos, lo haga” (AINSA, 2003, p. 96)²¹.

A produção do gênero, a partir de então, parece sugerir uma autoconsciência sobre a prática historiográfica, ao mesmo tempo em que a sua ficção passa a ser base para se representar a própria reelaboração da forma e dos conteúdos do passado. Esse modelo mais recente de narrativas ficcionais historiográficas destoa das produções anteriores. Em síntese, como apresentamos anteriormente, o que está por trás dessa guinada é um entendimento diferente da disciplina da história. Alguns críticos conceberão essa nova forma de construção como integrante de um denominado pós-modernismo, como é o caso já elucidado da estudiosa canadense Linda Hutcheon (1991). Não é, reafirmamos, a perspectiva que assumimos aqui, já que, para essa pesquisadora, na pós-modernidade todo o trabalho de recuperação do passado é um trabalho de um texto sobre outro texto. Para os adeptos dessa corrente, portanto, o mundo material não existe enquanto representação. O que existe é o texto sobre o mundo. É a partir dessa perspectiva que se constroem as narrativas de extração histórica pós-modernas denominadas de metaficção historiográfica. É importante dizermos aqui que, do nosso ponto de vista, não consideramos a metaficção historiográfica a única produção dos nossos tempos, capaz de recuperar o tempo passado de forma crítica. Como veremos, há alguma simetria entre essa apropriação e outra, que defendemos como modelo contemporâneo de narrativa histórica ficcional, ou ainda, no caso específico de nossa pesquisa, dado o *corpus* em tela, o romance histórico contemporâneo em língua portuguesa. Todavia, apesar das consonâncias possíveis, trata-se de esclarecer que os romances estudados aqui se inserem, como acreditamos, em um grupo de produções que, apesar de buscarem uma reconfiguração ou um reposicionamento da história, valendo-se para isso de estratégias também vistas – mas não exclusivas – na metaficção historiográfica, dista, em suas crenças e objetivos, do modelo dessa produção anglo-saxônica. Um dos pontos fundamentais para essa assertiva é a consideração que temos acerca do fato recuperado. Nos próximos capítulos, veremos como os romancistas

²¹ “A história se limita a apresentar as datas das batalhas, números e feitos, o que Arenas chama ‘o evidente’ ou ‘o fugaz’, já que não pode revelar os impulsos, os motivos, as percepções secretas de um ser humano. A história reflete os efeitos e não as causas, distante dessa metáfora do tempo que é o homem, vítima da história ainda quando ‘tente modifica-la e, segundo alguns, o faça’” (tradução nossa).

estudados aqui captam a história, sem desacreditar que ela de fato existiu como materialidade, para, então, promover outra versão que caminhe junto àquela elaborada pela historiografia tradicional. Trata-se de propostas bastante diferentes entre aquilo que a metaficção historiográfica propõe para o artefato narrativo ficcional que lhes intitulam históricos e o que os autores de nossa pesquisa promoveram em seus romances históricos contemporâneos.

A princípio, poderíamos adiantar que as obras em cotejo parecem estar inseridas em um projeto – voluntário ou não – de produção questionadora de um passado pontual, construído e reverberado, sobre o qual se tecem as narrativas: o processo colonizador português. Daí considerarmos o romance histórico contemporâneo bastante adequado como gênero que dá conta das necessidades presentes nas produções de ficção que formam o *corpus* da pesquisa, já que, dada as suas respectivas épocas de produção, há, nos cenários de realização dessas narrativas, uma urgência em relação ao resgate da história demarcada de que estamos tratando, como veremos nos próximos capítulos. Esse é um dos fatos que aproxima muito mais os romances analisados aqui do modelo de elaboração ficcional narrativo-historiográfica, produzido nos países periféricos. Nesse sentido, acreditamos que, para o caso de Haroldo Maranhão, Pepetela e António Lobo Antunes, existe de fato uma necessidade de se rever a história do empreendimento colonial português, configurando assim uma literatura suficientemente válida para caracterizarmos seus rendimentos como resultados de reflexão e de intervenção social e política, em função de determinadas situações também sociais e políticas. Nesse sentido, acreditamos que tais produções de ficção são mostras de um relevante engajamento particular, que reverbera socialmente. Para Regina Zilberman, o romance histórico é o gênero próprio da agregação de um sentimento nacional e de uma busca pela compreensão da história. Isso pode ser aferido não do ponto de vista de que essa modalidade se torna um local de peregrinação para os leitores, como um passatempo, um entretenimento. Antes, o modelo teorizado por György Lukács (2011) e depois recuperado por Fernando Ainsa (1991; 2003) exige certa posição do receptor em relação ao que está à sua frente, tanto que “não existe romance histórico sem que se entranhe nas pessoas uma certa sensibilidade para a história” (ZILBERMAN, 2003, p. 117). É preciso, como vimos na teoria do romance histórico, compreender a importância do estabelecimento das relações entre o presente e o passado, de forma que os dois tempos não se pareçam alheios um ao outro, já que mutualmente se

complementam e desse imbricamento recíproco é que se pode aferir um sentido histórico válido.

O conhecimento do passado depende sempre do conhecimento do presente, da identificação das tendências evolutivas que se revelam com clareza na situação do presente e conduziram objetivamente a este e, subjetivamente, de como em que grau a estrutura social do presente, seu estágio evolutivo, suas lutas de classe etc. incentivam, inibem ou impedem um conhecimento adequado do desenvolvimento passado (LUKÁCS, 2011, p. 208-209).

Quem primeiro teria definido os parâmetros do romance histórico contemporâneo na América Latina teria sido o crítico uruguaio Fernando Ainsa (1991; 2003), na esteira de uma sugestão do também crítico uruguaio Angel Rama. Para o primeiro estudioso, a narrativa hispano-americana vinha passando por inúmeras mudanças, propiciando ao artista uma nova maneira de pensar a forma de se tratar a história e a literatura. O advento do século XX trouxe consigo mudanças profundas na maneira como os vários segmentos viam as ciências, afirmadas, sobretudo no último século, como saberes imutáveis. Os olhares lançados sobre as diferentes epistemologias agora estão cheios de dúvidas. A disciplina da história, como verdade humana, passa a ser questionada em relação à sua intenção de fidelidade. Em literatura, nenhum outro gênero acompanha mais esse movimento de (re)pensar o mundo como o romance. Vários estudiosos da questão mostraram, em seus trabalhos, a função específica do diálogo entre literatura e matéria factual nesse modelo de escrita que se desenvolve no Continente.

No caso dos países da América Latina essa especificidade narrativa foi largamente praticada em um momento em que as redefinições de nação, aliada ao desejo de configuração da identidade e do conhecimento sobre o passado apontava para uma necessidade e também para uma prática de consciência política criadora entre os escritores. Nessa medida, coube ao romancista de ficção histórica a recuperação de um passado como pressuposto para configuração/compreensão do presente, como veremos adiante. É no século XX, ao assentar-se sobre a América Latina, sobretudo nos países hispânicos, que o romance histórico encontrou aspirações e cenário que o condicionou a um modo particular de criação, distinguindo-o, em certa medida, do protótipo estabelecido pelo teórico húngaro. Ao longo de dois séculos de produção dessa espécie narrativa, alguns países em momentos bastante específicos foram sobressalentes na produção do romance histórico. Nota-se que na atual conjuntura a criação de narrativas de extração histórica tem se

destacado nos países da América Latina, em especial, nos países hispânicos. Todavia, no caso do Brasil, a produção de romances históricos contemporâneos também foi sobressalente, como aponta Esteves (2010). Ao que percebemos, por questões históricas e sociais, o romance do angolano Pepetela também assume essa espécie de narrativa paradigmática de representação de necessidades sociais e históricas, modelo de narrativa de ficção histórica do qual nos fala, sobretudo, Fernando Ainsa (1991; 2003). Segundo Mantolvani (2010), o gênero de narrativa de extração factual já nasce, em Angola, aos moldes do que ela chama de novo romance histórico e que aqui, como dissemos, tratamos por romance histórico contemporâneo. Em Portugal, a situação econômica, social e política enseja motivos evidentes para o questionamento/revisão dos pilares históricos que sustentavam, até então, a falsa aura de sucesso das investidas marítimas iniciadas no século XV. Os desdobramentos, gerados no tempo presente, de uma história elevada das conquistas, parece não dar conta do fato histórico posto anteriormente, como mostra Mello (2005). Daí a escolha de um modelo de ficção que é, antes, um projeto de apresentação em outros moldes da figuração do cenário histórico das conquistas, menos crédula e mais questionadora das ações e dos arautos que insistiam em manter fantasmagoricamente o antigo império.

O romance histórico hispanoamericano já surge praticamente como marco que inicia a segunda metade do século XX, no ano de 1949, com a publicação da obra *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier. O que Fernando Ainsa argumenta é que recontar a história passa a ser um projeto de toda a América Hispânica, a partir de um intento de “remontarse a los orígenes que se repite como una constante en la nueva narrativa de otros países, desde Puerto Rico a la Argentina, pasando por Nicaragua” (2003, p. 85-86)²². Mesmo tendo sido ajustado o ano de 1979 como aquele em que a produção desse tipo de romance histórico ganha configurações de cultivo regular – dentro de um projeto de escrita consciente e de vontade coletiva dos escritores – produções anteriores marcam datas como as de 1949, 1974 e 1975 como momentos em que se observam a publicação de romances muito próximos entre si e com diferenças destacáveis em relação ao modelo scottiano, por exemplo. A nova produção do romance histórico, agora em ascensão, se distingue daquele modelo do século XIX em função de um conjunto de escolhas de elaboração narrativa que

²² “remontar-se às origens que se repetem como uma constante no romance histórico de outros países, desde Porto Rico até a Argentina, passando por Nicaragua” (tradução nossa).

predomina entre os autores de toda a vasta América Hispânica. Para nós, nesse caso, os procedimentos referentes à produção do romance histórico contemporâneo também podem ser auferidos em autores de outras paragens, com é o caso, a nosso ver, de Haroldo Maranhão, Pepetela e António Lóbo Antunes. Entre as escolhas narrativas dos autores do romance histórico contemporâneo na América Latina, observa-se a subordinação da representação a aspectos como a história de caráter questionador e de difícil aceitação como “verdade absoluta”; a distorção consciente, contando, para isso, com exageros, omissões e anacronismos; a ficcionalização de personagens históricos postos em primeiro plano, diferentemente de Scott, com seus protagonistas fictícios; a metaficção ou os comentários do narrador sobre o processo de criação; as estratégias discursivas como a do dialogismo, do carnavalesco e da heteroglosia bakhtiniana, segundo críticos como Fernando Ainsa (1991; 2003) e Seymour Menton (1993).

Por seu turno, o que é importante salientar, também, é que a nova produção do gênero narrativo de ficção histórica não segue um modelo específico, de onde se pode retirar um grupo determinado de procedimentos definidos. Há, como dissemos, um ascendente interesse dos historiadores pela re/leitura da história e o enfoque das mesmas pela revisão da história colonial, que ao mesmo tempo se junta, em alguns casos, com o estudo de outros romances históricos contemporâneos que tratam da mesma temática. Para Fernando Ainsa, “la renovada actualidad del género no se ha traducido en la aparición de un modelo estético único de nueva novela histórica. La diferencia de lo sucedido en períodos anteriores – romanticismo, realismo, modernismo y vanguardismo – asistimos ahora a la ruptura del modelo estético único” (2003, p. 83)²³. Todavia, o que parece mais saliente em relação ao surgimento e aumento da produção de romances históricos mais recentes parece ter sido a proximidade da comemoração dos quinhentos anos da colonização da América. De toda forma, essa nova voga de produção do romance histórico não intenta inventar um gênero que desde há muito tempo vem sendo desenvolvido com o intuito claro de um diálogo com a vida do homem. Para Fernando Ainsa, “lo que hoy puede parecer una ‘moda’ – la novela histórica – es en realidad la renovada y vigorosa expresión de un género que ha estado en la raíz de la construcción de la conciencia y la identidad nacional”, além do que, para esse estudioso, essa produção passa a ser, mais

²³ “a renovada atualidade do gênero não aconteceu com a aparição de um modelo estético único de nova novela histórica. Diferente do que aconteceu em períodos anteriores – romantismo, realismo, modernismo e vanguardismo – assistimos agora a ruptura do modelo estético único” (tradução nossa).

recentemente, “una auténtica y vigorosa corriente de ficción histórica latinoamericana que ha marcado con su intenso dinamismo las últimas décadas y que, según todo indica, seguirá dominando la narrativa de los próximos años” (2003, p. 78)²⁴.

O que se percebe é que a importância do quinto centenário para o romance histórico contemporâneo não se limita aos grandes homens ilustrados heroicamente pela historiografia ou, ainda, ao descobrimento do Novo Mundo, mas, também, corresponde ao questionamento acerca da história oficial dos latinoamericanos, preocupação compartilhada por todos os países dessa região geopolítica. Portanto, o que verificamos é que uma das balizas do romance histórico contemporâneo é, nessa medida, a de que não existe uma verdade histórica; não existe apenas uma interpretação da história ou da realidade. Nessa perspectiva, a própria fonte é ambígua, já que em alguns romances históricos contemporâneos os fatos históricos são inventados pelos romancistas. Todavia, aqui é preciso estar atento ao fato de que essa criação da fonte não tira da produção de ficção histórica a sua capacidade de figurar uma determinada realidade, já que “la fuente histórica adquiere una dimensión ficticia, siendo como es en realidad auténtica” (AINSA, 2003, p. 94)²⁵. Ao recuperar a fala do romancista histórico Rodríguez Julia, Fernando Ainsa clarifica essa situação: “decidí inventarme un Siglo XVIII que fuera como una pesadilla de la historia puertorriqueña. Las pesadillas también hablan de la realidad” (JULIA apud AINSA, 2003, p. 94)²⁶.

Na América Latina, uma das técnicas desse romance aos moldes de um reequacionamento da história pode ser aferida no personagem de ficção. No romance histórico contemporâneo, a criação desse tipo de personagens é pautada pela ambivalência, dando-lhe a incapacidade de questionar o fato histórico definido e imutável, como ocorre em *Los perros del paraíso*, Abel Posse. Há, como aponta outro importante pesquisador, uma insistência em desmistificar ícones patrióticos da história (ELMORE, 1997). Assim, a atitude de “reconstruir períodos cruciais é, em si mesma, reveladora de uma crise de consenso: os romances históricos contemporâneos delatam com sua própria existência que as mitologias nacionais latinoamericanas têm perdido seu poder de persuasão” (ELMORE,

²⁴ “o que hoje parece uma ‘moda’ – o romance histórico – é na realidade uma renovada y vigorosa expressão de um gênero que está na raiz da construção e da consciência nacional”. “uma auténtica y vigorosa corriente da ficção histórica latinoamericana que marcou com intenso dinamismo as últimas décadas e que, segundo indica, seguirá dominando a narrativa dos próximos anos” (tradução nossa).

²⁵ “a fonte histórica adquire uma dimensão fictícia, sendo como é na realidade auténtica” (tradução nossa).

²⁶ “decidí inventar un século XVIII que foi como um pesadelo da história portorriquena. Os pesadelos também falam da realidade” (tradução nossa).

1997, p. 12). Do ponto de vista dos romances cotejados aqui, o narrador é ponto fulcral. Detentor de uma liberdade crítica e voraz, esse elemento narrativo desestrutura versões historiográficas constituídas para construir novas possibilidades interpretativas acerca do eixo temático sobre o qual o *corpus* disserta. É por meio da parodização do evento colonial português, empreendido no Brasil do século XVI, vivenciado em Angola do século XVII e reverberado em Portugal do século XX, que o narrador propõe um forte questionamento acerca da validade histórica dos fatos, conforme apresentou a historiografia oficial, do projeto expansionista português sobre as referidas nações. De toda forma, o narrador ou os narradores são, no mínimo, sujeitos que possibilitam a ampliação questionadora dos fatos, na medida em que apontam, a partir de recursos textuais como a paródia e a ironia, para outras possibilidades de leitura do episódio central, como vemos nos capítulos seguintes.

Para retomar a questão da voga da produção do romance histórico, a hipótese que levantamos aqui é a de que na América Hispânica, da segunda metade do século XX, criou-se uma espécie de projeto de formulação de romances aos moldes da narrativa contemporânea de extração histórica, dada a conjuntura também histórica pelo qual passava o Continente e que, por conseguinte, esse mesmo modelo de formulação do romance histórico não se deteve aos limites geográficos aqui citados, como por exemplo para os casos dos romances de Haroldo Maranhão, Pepetela e António Lobo Antunes. Tal hipótese se amplia na medida em que acreditamos que as “técnicas” foram assimiladas por outros países de língua portuguesa, como é o caso do Brasil e, mais recentemente, dos países lusófonos da África. No caso de Portugal, mesmo no papel de colonizador, as empreitadas históricas do expansionismo português recaem, negativamente, sobre o próprio país, a partir dos processos de descolonização da segunda metade do século XX. Nesse sentido, como apontamos anteriormente, há uma necessidade, entre os escritores lusos, de reverem a sua história. Por isso mesmo, a repercussão do romance histórico contemporâneo, primeiramente visto na América Hispânica, ser tão evidente e imperativo para pensar na produção de escritores portugueses como António Lobo Antunes. Segundo Seymour Menton (1993), desde o famoso congresso do *boom* (Caracas, agosto de 1967), alguns dos romancistas mais distintos parecem ter seguido trilhas paralelas. Inclusive, durante esse congresso de Caracas, circulava a notícia de que se estavam preparando um romance sobre a América Latina, no qual colaboravam Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Augusto Roa Bastos, entre outros. De toda forma, o que vemos, no romance

histórico contemporâneo da América Hispânica é um interesse generalizado pela história, com a intenção consciente de revisá-la, descaracterizando-a. A história e a identidade nacional se tornam temas a serem desbravados. No modelo dessa narrativa de extração histórica, a problemática da fundação das nações e as origens dos estados nacionais ocupam lugar de destaque, na medida em que são reavaliadas as escrituras que outrora contaram utopicamente o processo de formação da América Latina.

Para Peter Elmore o passado coletivo tem, com frequência, um peso traumático e perturbador nas ficções do Continente, já que a tendência retrospectiva e a meditação sobre o tempo “não servem para ensaiar uma fuga ilusória a um mundo idílico, antes, propõe o encontro com os problemas ainda não resolvidos, com conflitos ainda vigentes”. Não por acaso, os períodos mais visitados pela narrativa histórica latinoamericana são a “Conquista e a Emancipação: o começo da experiência colonial dos séculos XV e XVI e a fundação dos estados autônomos nos quais se condensam as contradições que marcam a sociedade latinoamericana” (ELMORE, 1997, p. 11). Por isso mesmo, acreditamos que a voga do romance histórico, na segunda metade do século XX, mais especificamente nas três últimas décadas do citado século, reafirma e amplia as chaves que outrora foram postas por György Lukács, a respeito desse gênero iniciado por Scott e praticado por importantes nomes como Balzac, Manzoni, Döblin e Tolstoi. A partir da segunda metade do século XX, então, o gênero, agora com a inserção de novos elementos propriamente advindos de um novo contexto histórico, como vimos, é largamente difundido na América Hispânica, posteriormente Brasil, Portugal e Angola. Houve, como apresentamos, fatores externos que possibilitaram a germinação desse modelo contemporâneo de narrativa que se apropria da matéria factual para, então, revê-la. Estamos falando de uma necessidade de compreender o movimento próprio da história, em prol de uma interpretação mais justa e mais humana acerca da história dos povos, no intento de compreendê-las mais do que aceitá-las. Talvez embalados por essa necessidade, os romances históricos apontem para períodos de transições e crises importantes da sociedade. Esse intento faz com que o gênero se aproxime, mais uma vez, do modelo teorizado por György Lukács em um dos pontos mais específicos e fundamentais do romance histórico iniciado por Walter Scott e do qual o crítico Fernando Ainsa não abre mão no momento de configurar a produção dessa narrativa de ficção histórica promovida na contemporaneidade: a presentificação do passado.

La lectura deslegitimadora puede ser de muy diferentes tipos. La más explícita es la del historicismo [...]. En estas obras se trata de dar sentido y coherencia a la actualidad desde una visión crítica del pasado. La historia se relee en función de las necesidades del presente. En otros casos, esta relectura responde a la necesidad de recuperar un origen, justificar una identidad (AINSA, 2003, p. 84, grifos meus)²⁷.

Para isso, o exercício da releitura, sugerido pelo narrador, põe em relevo, dessacralizando, o caráter textual, ideológico, das imagens hegemônicas do passado coletivo a partir de estratégias como a paródia e a ironia, geradoras de um efeito de “contrapunto estilístico de la fidelidad histórica” (AINSA, 2003, p. 81)²⁸. Nessa medida, o romance histórico contemporâneo, como gênero mais próximo da historiografia, toma para si a função de reorientar o paradigma definidor da visão do passado. Vale ressaltar que essa reorientação é, *a priori*, a negação da maneira cronológica, linear e absoluta de tratar os fatos pretéritos, como a disciplina da história vinha fazendo. Para Antônio Esteves, a literatura promove um movimento de auto-revisão da referencialidade factual, porque é próprio dela “a clara função de desmistificar a história para tentar uma versão mais justa da história” (1998, p. 126). Nesse sentido, como destaca Fernando Ainsa, a paródia e a ironia são fundamentais:

La escritura paródica nos da, tal vez, la clave en que puede sintetizarse la nueva narrativa histórica. En efecto, la historiografía al ceder a la mirada demolidora de la parodia novelesca y a la distancia crítica del descreimiento novelesco que transparenta el humor [...], permite recuperar la olvidada condición humana. Gracias a la ironía, la ‘irrealidad’ de los hombres convertidos en símbolos en los manuales de historia recobran su ‘irrealidad’ auténtica. Paradójicamente, la perspectiva paródica rehumaniza personajes históricos a los que se había transformado en ‘hombres de mármol’. Esta es la característica más importante de la nueva novela histórica latinoamericana: buscar entre las ruinas de una historia desmantelada por la retórica y la mentira al individuo auténtico perdido detrás de los acontecimientos (AINSA, 2003, p. 111)²⁹.

²⁷ “A leitura deslegitimadora pode ser de diferentes tipos. A mais explícita é a do historicismo [...]. Nestas obras se trata de dar sentido e coerência à atualidade desde uma visão crítica do passado. A história se relê em função das necessidades do presente. Em outros casos, esta releitura responde à necessidade de recuperar uma origem, justificar uma identidade” (tradução nossa).

²⁸ “contrapunto estilístico da fidelidade histórica” (tradução nossa).

²⁹ “A escritura paródica nos dá, talvez, a chave em que se pode sintetizar a nova narrativa histórica. Com efeito, a historiografia ao permitir uma visão demolidora da paródia romanesca e da distância crítica do descrédito romanesco que aparenta o humor [...], permite recuperar a esquecida condição humana. Graças a ironia, a “irrealidade” dos homens convertidos em símbolos nos manuais de história recobram sua “realidade” autêntica. Paradoxalmente, a perspectiva paródica reumaniza personagens históricos os que haviam sido transformados em “homens de mármore”. Essa é a característica mais importante do novo romance histórico latinoamericano: buscar entre as ruínas de uma história desmantelada pela retórica e pela mentira o indivíduo autêntico perdido por detrás dos acontecimentos” (tradução nossa).

O romance histórico é um gênero bastante difundido e praticado na América do século XX, assim como o é também nos países de língua portuguesa. Ao contrário do que se pensa, no período em questão o gênero não desaparece, apenas, pode-se dizer que houve uma decaída na produção desse modelo narrativo – sobretudo na primeira metade do século citado – para depois ressurgir com traços inovadores. Vale pensar sobre as palavras de Antônio Esteves expostas, em outro trabalho seu, no qual o romance histórico se coloca como eixo central das discussões. Segundo o crítico:

De acordo com Posse (1992), houve um encobrimento consciente e inconsciente da realidade histórica americana. Compete aos escritores des-cobrirem a versão mais exata da história americana, para dar voz aos esquecidos, excluídos, oprimidos, vencidos. Nesse sentido, a literatura latino-americana, e é esse o termo usado por Posse, além de estritamente estética, cumpre uma função desmistificadora (ESTEVES, 2010, p. 21).

No mesmo trabalho, o crítico afirma que a função do romance histórico contemporâneo – nascido da mesma necessidade de se rever a história, como narrativa que adota uma atitude crítica frente à epistemologia científica – é a de reinterpretar “o fato histórico, usando para isso de todas as técnicas de que o gênero narrativo dispõe” (ESTEVES, 2010, p. 68). Além disso, para retomarmos os pressupostos de Fernando Ainsa (1991; 2003), diríamos que esse cenário de mudanças da concepção sobre a história, a exemplo do que ocorreu na virada do século XVIII, é onde melhor se pode perceber a metamorfose no posicionamento da ficção narrativo-histórica, no que tange a uma nova abordagem. Portanto, o romance histórico contemporâneo pode ser percebido como escrita que acompanha o próprio movimento que surge, sobretudo, na segunda metade do século XX, da releitura dos pilares sociais e científicos outrora estabelecidos. Diferente, porém, da postura mais ou menos uniforme dos romancistas de extração histórica contemporâneos de Scott, o crítico Fernando Ainsa mostra que no século XX, a própria abertura da noção de mundo e as experiências dela advindas, fizeram com que a narrativa de extração histórica ganhasse aspectos muito variados entre elas mesmas, como já mostramos.

É neste século, principalmente, que aparecem com mais força os questionamentos acerca das verdades advindas das ciências, incluindo a historiografia, como assim a consideram alguns historiadores. No campo da literatura, surge o romance histórico contemporâneo que, como técnica de escrita ficcional, usa diversos recursos artísticos, a fim de melhor representar o novo contexto histórico, suas relações e suas

consequências. O romance histórico contemporâneo baseia-se no olhar das artes sobre um novo modelo de se constituir a percepção da realidade, em sintonia com as novas correntes historiográficas, visto que as mudanças no modelo de se fazer narrativas, de cunho propriamente histórico, quanto daquelas ficcionais, são, sem dúvida, reflexo das novas correntes de pensamento da contemporaneidade, ávidas pela revisão de todo conceito outrora posto como inquestionável. Por isso fizemos vistas aos estudos empreendidos por vários críticos acerca dessa transformação do romance histórico, proposto por György Lukács, no que tange às técnicas de produção da narrativa na atualidade. Para Fernando Ainsa, o romance histórico mais recente tem por princípio a crítica da história, com um fim específico, considerando que a releitura histórica proposta no discurso ficcional combate a legitimação instaurada pelas versões oficiais da história (AINSA, 1991), o que converge com a perspectiva que vimos defendendo desde o primeiro capítulo desta pesquisa. Na esteira de seu pensamento, Antonio Esteves fala que a crise do princípio mimético, peculiar ao romance contemporâneo, também afeta o romance histórico, transformando-o a ponto de fazer sugerir um novo projeto ficcional. Dessa maneira, nem mesmo o gênero que se incumbe de fazer a releitura da narrativa de intenções factuais escapa da própria reavaliação de seu estatuto. Esteves diz que:

A auto-referencialidade do romance contemporâneo, ao colocar em xeque a possibilidade de conhecimento de um objeto exterior ao texto, apresenta o autor como um criador de mundos, dentro dos quais ele estabelece as normas que os regem e as relações que existem entre as diversas partes que os compõem. Quebra-se, assim, o pacto realista e nenhum tipo de romance sofre mais tal ruptura que o romance histórico, onde a relação entre o texto e o referente é mais próxima. O autor contemporâneo não se sente, de nenhum modo, obrigado a copiar ou refletir o mundo externo e cria seu próprio mundo sem sujeitar-se nem ao pacto de veracidade que impõe o discurso histórico, nem ao pacto de verossimilhança que mantinha, de certa forma, o discurso ficcional (1998, p. 132).

Nas palavras do crítico, essa nova perspectiva sobre o factual definiu os parâmetros estéticos da elaboração ficcional; o romance agora apresenta um painel visto por vários ângulos, o que não atesta ser a perspectiva do rompimento do pacto da verossimilhança, assim como a do distanciamento da realidade, as matrizes ideológicas dos romances que compõe o nosso *corpus* de pesquisa. A multiplicidade de perspectivas, observa Fernando Ainsa, é responsável por “asegurar la imposibilidad de conseguir acceso

a una única verdad de lo hecho de la historia” (AINSA, 1991, p. 83)³⁰. Desta forma, a técnica scottiana de distanciamento narrativo entre o escritor e o trecho perde o seu espaço, tendo em vista que esse princípio deixa de existir na configuração do romance histórico contemporâneo, devido, principalmente, a recursos como o discurso em primeira pessoa, procedimento não usual no romance histórico promovido por Scott.

Não é proposta dessa narrativa contemporânea valer-se do discurso oficial oferecido pela historiografia tal qual ela se apresenta; antes, esse modelo aproveita o discurso para fazer “la reescritura irónica y paródica, si no irreverente de la historia conocida” (AINSA, 1991, p. 84)³¹. Em relação a este importante aspecto, cabe aqui refletir sobre os estudiosos dedicados à compreensão da intersecção entre a história e a literatura nos romances históricos do século XX. A paródia, aspecto que tem ganhado bastante atenção dos críticos contemporâneos, tem para Baumgarten, uma espécie de dupla função, em que “de um lado, ilumina a tradição literária, revigorando-a; de outro, renova a prática discursiva exaustivamente explorada no campo da produção romanesca, ao conferir-lhe significado novo” (BAUMGARTEN, 2000, p. 172-3). Para Esteves a utilização da paródia como processo de composição narrativo é importante, na medida em que aponta, “para a sátira e o grotesco, na maioria das vezes como formas peculiares de a nova narrativa hispano-americana rever a história” (1998, p. 133). Além disso, o crítico discorre sobre o conceito bakhtiniano da carnavalização, que aparece recorrentemente como recurso nas literaturas que se propõem a fazer a releitura da história. O próprio Fernando Ainsa menciona a relevância da paródia como, possivelmente, “el código sintetizador de la nueva narrativa histórica” (1991, p. 85)³².

Outro aspecto apresentado por Fernando Ainsa, em relação ao romance histórico contemporâneo, é a não exclusividade de um tempo narrativo, uma vez que durante o enredo pode haver a chamada “superposición de diferentes tiempos históricos” (1991, p. 84)³³. A mescla de tempos, nunca prevista para o modelo clássico, possibilita outra versão da história, com a inclusão de várias cenas narrativas e múltiplos pontos de vista. O crítico uruguaio salienta a importância de se compreender que esse modelo de

³⁰ “assegurar a impossibilidade de se chegar ao acesso de uma única verdade do feito histórico” (tradução nossa).

³¹ “a reescrita irônica e paródica, quando não irreverente da história conhecida” (tradução nossa).

³² “o código sintetizador da nova narrativa histórica” (tradução nossa).

³³ “superposição de diferentes tempos históricos” (tradução nossa).

narrativa ganhou, na América Latina, um âmbito vasto e diferenciado de produção, de autor para autor, constatando que entre os escritores deste gênero as modalidades de expressão se fizeram de maneira bastante diversificada. Tanto é assim que a relação entre a produção fictícia e o material factual de apropriação pode ou não acontecer com fidelidade, como ocorria no modelo clássico. Isso não impede ao romance histórico atual ser ou não bem realizado.

Como se percebe, foram elencadas algumas das principais características do romance histórico, estabelecidas pioneiramente de forma sistemática na América Latina pelo uruguaio Fernando Ainsa. Em seus destacados trabalhos sobre o tema do romance histórico contemporâneo, com os quais apoiamos nossa discussão até agora, o crítico se aproxima em certa medida dos princípios apresentados por György Lukács sobre o romance histórico e faz isso quando conclui ser notável, na espécie narrativa mais recente, o fato de ela ter de recuperar uma história pretérita para a compreensão de um presente do tempo narrativo, entre outros princípios, como fomos discorrendo. Essas simetrias entre os dois estudiosos da narrativa de extração histórica podem ser percebidas em trechos do estudo crítico “O romance histórico ainda é possível?”, de Fredric Jameson (2007). Nesse texto, ao retomar alguns princípios teóricos antes expostos por György Lukács (2011), o estudioso defende que o romance histórico “não deve mostrar nem existências individuais nem acontecimentos históricos, mas a intersecção de ambos: o evento precisa trespassar e transfigurar de um só golpe o tempo existencial dos indivíduos e seus destinos” (JAMESON, 2007, p. 192).

Por tudo isso, o que defendemos aqui é que, no caso dos romances a que dedicamos nossas análises, não se trata de condicioná-los ao modelo de metaficção historiográfica, puro e simplesmente, como propõe a tendência dita pós-moderna. Ao que nos parece são, antes, muito mais próximos de um modelo de narrativa de extração histórica iniciada, como vimos, por Walter Scott e que absorve os princípios do modelo praticado na América Hispânica, bastante profícuo entre os romancistas históricos mais recentes. O que percebemos, portanto, é que há uma conexão entre várias formas de pensamento ideológico, social, histórico e estético nas correntes mais recentes que possibilitam a produção das ficções no caso dos países em língua portuguesa, nosso recorte, e, sobretudo, porque esse imbricamento possibilita uma produção de sentido ainda

mais plural e complexa para ficções que almejam, em grande medida, dar a ver a vida em sua essência.

Para os teóricos dessa corrente, o modelo do romance histórico contemporâneo, por natureza, vai ao encontro dos anseios pela verdadeira – ou menos forjada – descoberta do homem e de sua história. No modelo mais recente, em especial, é preciso que esse tipo de romance faça um percurso de revisão do passado, também do presente, dado a eliminação da obrigatoriedade de um distanciamento epocal em relação ao fato histórico. A leitura, ou releitura do evento histórico, é conduzida pela orientação que o escritor assume consciente de sua própria liberdade enquanto agente moldador/modelador da história, como veremos nas análises do *corpus*. As novas concepções em relação à disciplina da história agem diretamente sobre o romancista, gerando nele uma autonomia que, somada ao conhecimento sobre as concepções do romance histórico contemporâneo, disponível a partir da segunda metade do século XX, lhe possibilita tomar posição em relação ao passado com muito mais inventividade e, nem por isso, de forma inferiorizada.

É importante destacar o aspecto do próprio movimento do romance de extração histórica, uma forma narrativa de bases fundamentalmente híbrida. Jameson expõe em seu texto que esse tipo narrativo é relevante porque supre o apetite por imagens da história de um passado, mesmo quando, segundo ele, esse passado esteja atrofiado e já não tenha a urgência e a pertinência que tinha nos séculos XIX e XX. Mesmo assim, a busca do homem pelo seu passado é inegável, até porque, “tais imagens nostálgicas são uma tentativa desesperada de alimentar esse anseio, mesmo com materiais espúrios” (JAMESON, 2007, p. 201).

Avançando o diálogo na análise do gênero, proposta por Jameson, Perry Anderson (2007) adianta que, apesar do longo percurso pelo qual passou o romance histórico, o seu período de menos efusão tem sido mesmo o de entreguerras, para resenhar suas próprias palavras. Outros fatores foram preponderantes para o declínio da narrativa de ficção histórica nas primeiras décadas do século XX. Entre eles,

houve o efeito crítico do modernismo então ascendente, para o qual Jameson corretamente nos chama atenção. O primado artístico da percepção imediata é incompatível com o retrospecto totalizante, tornando impossível uma variante modernista para o tipo de romance histórico teorizado por Lukács. A isso pode-se acrescentar a hostilidade aos efeitos corruptores da facilidade estética – a tudo o que estivesse imediata ou facilmente à mão – que derrubava as versões

populares e *middle-brow* do romance histórico ainda mais completamente (ANDERSON, 2007, p. 213, grifos do autor).

Só mais tarde, no mesmo século, é que o romance histórico volta à cena literária, aí ganhando cada vez mais força. Como o mesmo crítico aponta, o romance histórico, em cerca de trinta anos após a Segunda Guerra foi, em síntese, “poucas jóias antigas sobre um imenso monte de lixo”. Segundo o estudioso essa reviravolta se dá quando a cena mudou “abruptamente, em uma das mais impressionantes transformações na história da literatura”, tanto é assim que “hoje, o romance histórico se difundiu como nunca nos âmbitos superiores da ficção, mais mesmo que no auge de seu período clássico nos inícios do século XIX”. E a mudança mais notável operada na ficção “foi a sua reorganização geral em torno do passado” (ANDERSON, 2007, p. 216). Assim também, Antonio Esteves, em momento de síntese de seu trabalho, acerca dessa matriz narrativa, elucida:

Pode-se afirmar, de acordo com os vários estudiosos, que o romance histórico vive em crise desde suas origens, embora tenha sobrevivido e se renovado, se considerarmos sua evolução ao longo dos séculos. As transformações pelas quais passou estão relacionadas, no fundo, com sua essência híbrida. Segundo mudam as concepções do romance e suas relações com a sociedade, também muda o romance histórico, da mesma maneira que ele se vê afetado pelas mudanças epistemológicas que se verificam na narrativa histórica. Nesse sentido, a grande reviravolta na concepção do subgênero romanesco, advinda das vanguardas do início do século XX e as transformações do discurso histórico e das concepções do próprio saber histórico, ocorridas na primeira metade do século passado, acabaram por dar uma feição diferente à narrativa ficcional (ESTEVES, 2010, p. 231).

O crítico aponta para outra questão importante. Segundo ele, apesar das várias modificações sofridas, “romances históricos mais ou menos tradicionais continuam sendo publicados ao longo de praticamente todo o século XX”, reproduzindo, de certo modo, a estrutura daqueles praticados no século XIX. Todavia, mesmo que assim seja, “boa parte deles, no entanto, rompe com um dos pressupostos básicos apontados por György Lukács para o modelo fixado por Scott: a ficcionalização de personagens históricos” (ESTEVES, 2010, p. 59). Tal ocorrência reafirma a postura dinâmica dos autores de narrativas de ficção histórica, de que falávamos anteriormente, em relação à sua abordagem sobre o construto historiográfico.

Para Perry Anderson (2010), a continuidade do romance histórico apresenta uma contínua oscilação em sua própria forma e é essa peculiaridade que o faz diferente de outras configurações narrativas. Mais recentemente, o romance histórico, como apresenta esse estudioso, pode misturar livremente os tempos narrativos; pode exhibir ou não o autor dentro da obra; optar ou não pela eleição central de personagens ilustres da história, assim como tantas outras possibilidades que estão abertas a esse modelo de narrativa, de modo que o gênero continua mais vivo do que nunca. Convergindo para um modelo estrutural mais ou menos coeso, todos esses críticos do romance histórico contemporâneo esboçaram certas diretrizes também mais ou menos uniformes, estabelecidas a partir da voga dos estudos sobre essa espécie de produção, primeiramente apontada por Fernando Ainsa (1991; 2003). Apesar de já termos apresentado aqui que o romance histórico contemporâneo não se fixa a um modelo único de escrita, vale a pena fazer uma síntese dos principais pressupostos dessa escrita, seguindo os parâmetros levantados, sobretudo, por Fernando Ainsa (1992; 2003). Entre elas se destacam a releitura e o questionamento do discurso historiográfico; a abolição do discurso épico; a degradação dos mitos constitutivos da nacionalidade; a invenção, em alguns casos, do discurso historiográfico; o uso dos tempos simultâneos em uma mesma narrativa; a multiplicidade de pontos de vista e da verdade histórica; a diversidade dos modos de expressão e a reescrita do passado utilizando-se para isso a paródia e a ironia.

Todas essas problematizações teóricas do gênero auxiliam o leitor a compreender que tipo de narrativa de extração histórica está diante de si. No entanto, para que sejamos afortunados em nosso próximo empreendimento, a leitura crítica dos romances *O tetraneto del-rei*, *A gloriosa família: o tempo dos flamengos* e *As naus*, respectivamente, é importante nos valermos aqui dos modelos propostos anteriormente por György Lukács (2011) e posteriormente recuperados por Fernando Ainsa (1991; 2003), com o fim de buscar conferi-los dentro do projeto narrativo dos romancistas aqui tratados. É, então, a partir dos próximos capítulos que buscaremos compreender de que maneira os romances históricos em questão se apropriam da história de estabelecimento, fim e reversão dos processos de colonização portuguesa – e reverberação dessas questões do passado no presente – para, então confeccionarem uma modalidade de escrita revisionista da própria matéria histórica contraposta à prática tradicional da historiografia. Mais especificamente, o próximo capítulo versará sobre a elaboração ficcional de Haroldo

Maranhão em *O tetraneto del-rei*, de 1982, sobre o prisma da teoria do romance histórico, pautado, por sua vez, nas discussões até agora apresentadas. Nesse aspecto, serão frisados por nós o diálogo entre a forma de produção dessa narrativa de extração histórica e a matéria factual da qual ela se apropria, promovendo, nela, uma reconfiguração do evento colonizador português em terras brasileiras. Para tanto, é preciso destacar que a revisão historiográfica proposta nessa ficção só foi possível, como mostraremos, a partir de uma voz narrativa altamente crítica, que promove uma representação paródica e irônica da história colonial outrora estabelecida. Nesse aspecto, trata-se de um autêntico romance histórico contemporâneo que apresenta traços característicos desse modelo de narrativa, como procuraremos demonstrar.

Capítulo III

Estes foram os chumbos inaugurais de cruentíssima guerra, que até hoje não terminou: a máquina mercante se instala nos trópicos em O tetraneto del-Rei.

Lavrava a guerra pelo sertão. A nova Lusitânia firmava-se ao chão à custa de sangue e do agravo ao direito dos naturais.

Haroldo Maranhão

O presente capítulo procura delinear a maneira pela qual um romance da literatura brasileira cumpre o papel de representar, por vias da ficção, determinado período da história nacional, mais especificamente, a história do processo de colonização e os desdobramentos advindos dele. Trata-se de *O tetraneto del-rei*, do escritor Haroldo Maranhão. Essa obra, publicada pela primeira vez em 1982, promove um diálogo íntimo das artes com a história e sobre o qual discorreremos mais detidamente na exposição aqui em questão, por meio de uma leitura minuciosa que fizemos deste romance, colocando-o em cotejo com as discussões que foram apresentadas nos capítulos primeiro e segundo desta pesquisa. Para tanto, o caminho trilhado em nossas reflexões busca desvendar, nessa ordem, questões acerca do diálogo entre literatura e história. Procuraremos, aqui, discorrer sobre o modelo próprio de narrativa de ficção que delineia a história dos povos colonizados. Em outras palavras, mostraremos como a produção literária aqui pesquisada apresenta configurações próprias do romance histórico, teorizado, sobretudo, por György Lukács (2011) e por Fernando Ainsa (1991; 2003). Com um aporte crítico e teórico já apresentado e com o debruçar-se sobre a narrativa em tela será possível, então, perceber como o texto de ficção, aqui apresentado, constitui-se como diálogo entre a forma de produção do gênero iniciado por Walter Scott, o conteúdo ficcional e histórico e a tradição literária brasileira, buscando, sobretudo, compreender de que maneira o produto artístico de Haroldo Maranhão filia-se ao modelo do romance histórico, assim como identificar quais foram as estratégias formais utilizadas, nessa narrativa de extração histórica, que possibilitaram ser ela integrante desse modelo de escrita.

Diante desse exposto, é necessário que façamos alguns questionamentos acerca do romance que aqui pretendemos colocar em discussão. Mais particularmente, o que objetivamos aqui é a verificação e a constatação de que a elaboração artística *O tetraneto del-rei*, de Haroldo Maranhão, é um romance histórico produzido no cenário atual – as últimas décadas do século XX – e que corresponde ao modelo que capta a história e, portanto, filia-se ao gênero estudado aqui, o romance histórico. Essa história, por sua vez, não é qualquer memória, pois se trata da recuperação, via arte, da empreitada marítima portuguesa da colonização em terras brasileiras, assim como de seus desdobramentos. Com isso, retomamos a tese central desta pesquisa: este romance, assim como os de Pepetela e de António Lobo Antunes, futuramente postos em análise, são realizações artísticas que apresentam uma versão subvertida da história que outrora foi produzida nos anais da

memória oficial e que ilustrou as ações do projeto expansionista português, iniciado no século XV. O romance de Haroldo Maranhão, assim, ao fazer vistas a um ponto fulcral da história fundacional do Brasil, descentralizando os estatutos oficiais da historiografia, põe em xeque a viabilidade de um conceito unívoco de “verdade”, demasiadamente propagado por certa parcela do campo da disciplina da história, como se afere no capítulo primeiro deste estudo. Mais do que isso, como vimos, um dos fundamentos da narrativa de extração histórica seria, assim, a capacidade que ela tem de trazer à tona uma versão indagadora do passado, notavelmente ampla e ao mesmo tempo mais específica da história de determinado povo, de dada localidade, no âmbito da ficção, como acontece no romance *O tetraneto del-rei*.

É no século XX, ao proliferar-se, sobretudo nos países descolonizados, que o romance histórico encontrou aspirações e cenário que o condicionou a um modo particular de criação. Perry Anderson (2007) alega ser esse gênero literário nascido nos países periféricos, dadas as necessidades bem particulares como, por exemplo, a problemática da relação com a própria história fundacional. Nesse panorama é que se dá a conhecer o romance histórico contemporâneo, um desdobramento do gênero exposto por György Lukács (2011), como apresentamos no capítulo anterior. Para o crítico da narrativa de ficção de recuperação histórica, Marco Aurélio Larios (1997), o recente modelo de romance histórico se empenha na crítica sobre o presente e tenta, explícita e conscientemente, através do desafio, da paródia, da ironia, do anacronismo, da simultaneidade de tempos passados, uma visão totalizadora do mundo. É com essas estratégias que o autor de *O tetraneto del-rei* desenvolve, criando no discurso do narrador e dos personagens, sobretudo nas manifestações do protagonista, cenas de relevante contradição entre o que se narra nessa ficção e o que os compêndios historiográficos, empenhados no registro do processo de aculturação lusitana do Brasil, registraram. Portanto o narrador externo, onisciente – como o trataremos aqui – divide com os demais entes da ficção as indagações do romance, realçando os acontecimentos burlescos da empreitada portuguesa em terras brasílicas. Esse relevo, por sua vez, tem na composição romanesca duas técnicas primordiais, a paródia e a ironia, as quais nos servirão de apoio, em nossas análises, para compreender e atestar a maneira pela qual Haroldo Maranhão reconfigura o discurso histórico recorrente em sua narrativa, possibilitando uma indagação

e uma compreensão mais ampla sobre o citado processo de ocupação e, por conseguinte, formação da sociedade brasileira.

Por paródia tomamos o conceito – de alguma maneira já elucidado – de Linda Hutcheon, quando a estudiosa diz ser essa estratégia “fundamentalmente, dupla e dividida; a sua ambivalência brota dos impulsos duais de forças conservadoras e revolucionárias que são inerentes à sua natureza, como transgressão autorizada” (1985, p. 39), destarte, toda paródia é “abertamente híbrida e de voz dupla” (1985, p. 41). Assim, na esteira dos conceitos postos por essa teórica, consideramos a obra *O tetraneto del-rei* uma produção literária que traz em seu bojo “uma formulação com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança” (HUTCHEON, 1985, p. 17), portanto, uma paródia do passado. Antes, é preciso perceber que essa diferença crítica se constrói em relação ao discurso historiográfico tradicional produzido sobre as questões próprias do processo colonizador português. Sendo assim, a história dessa empreitada, no caso do Brasil, terá no romance de Haroldo Maranhão outros olhares, outras visões, em síntese, outra versão que, no mínimo, dialogue com aquela já posta oficialmente pelos caminhos da disciplina da história. Nesse sentido, a ironia, como técnica bastante utilizada nos textos configurados pela concepção de paródia é, definitivamente, um dos recursos mais recorrentes manuseados pelo romancista em sua produção. Ironia e paródia, nessa ficção, tornam-se peças importantes para que delas surjam novos sentidos, a partir de uma reinterpretação, de uma reconstrução ou de uma reformulação do fato dado pela fonte, desestabilizando-o e trazendo outra possível “verdade”.

Todo esse novo aparato que reavalia o contexto social e histórico é encontrado, então, em uma fórmula de produção da narrativa de ficção histórica, considerada para uns, metaficção historiográfica, para outros, novo romance histórico, enquanto que para nós, dando ensejo às teorias acerca do romance que capta a vida, discutidas no capítulo segundo desta pesquisa, o definimos como romance histórico contemporâneo. Partidários do gênero apresentado por Fernando Ainsa (1991; 2003), compreendemos que existem algumas razões pelas quais surge a voga do romance histórico mais recente, entre elas, a precípua necessidade que os homens de nossos dias, sobretudo os intelectuais e literatos, sentem de se posicionarem de forma mais crítica em relação ao seu passado e a eles mesmos, procurando um autoconhecimento que não seja apenas dado, mas questionado e reavaliado, daí insistirmos na voga da necessidade, como já discutimos. Um desses motivos tem sido o

ascendente interesse dos pesquisadores pela re/leitura da história e pelo enfoque das mesmas na revisão crítica da história colonial, que ao mesmo tempo se junta, em alguns casos, com o estudo dos romances históricos contemporâneos que tratam da mesma temática. Já discutimos, também no capítulo anterior, as razões pelas quais as ex-colônias, quando dos anos da virada do século XX para o XXI, passaram a dar enfoque à recuperação de suas histórias de fundação. Isso tudo nos garante, portanto, a validade da produção do romance histórico desde a sua primeira manifestação, já que, desde sempre, o que esse gênero buscou foi encontrar o cerne das conexões entre os planos público e privado. Mesmo cientes de que a contemporaneidade da produção do romance histórico, na teoria de György Lukács (2011), corresponde às três primeiras décadas do século XX, o trecho citado a seguir dá conta, em boa medida, daquilo que acreditamos ser o intento do bem realizado romance histórico contemporâneo:

Entre o período clássico do romance histórico e o romance histórico de nosso tempo há profundas e decisivas concordâncias. Ambos se esforçam por figurar a vida histórica do povo em sua dinâmica, em sua realidade objetiva e, ao mesmo tempo, em sua relação viva com o presente. Essa viva relação política e ideológica com o presente é um importante elemento adicional que liga internamente a produção atual de nossos humanistas com a produção do período clássico (LUKÁCS, 2011, p. 404).

Nitidamente este é o caso do romance *O tetraneto del-rei*, de Haroldo Maranhão e *A gloriosa família: o tempo dos flamengos*, de Pepetela. Razão muito similar ocorre com a narrativa ficcional de António Lobo Antunes, todavia, às avessas. Em outras palavras, o processo colonizador é a chave para a formulação de um romance histórico que também há de refletir sobre o processo de ocupação de terras e dominação dos povos, assim como a consequente aculturação e resistência destes. Todavia, no romance do português, o olhar não é o do liberto, mas o do opressor, na espreita de um processo que se volta contra si mesmo. Por ora, é preciso deixar evidente, portanto, que a empreitada colonizadora portuguesa faz produzir três romances históricos muito próximos entre si, dos quais falaremos neste e nos próximos capítulos mais detidamente, na mesma ordem em que vimos fazendo as alusões teórico-críticas sobre tais produções ficcionais.

Pelo que se percebe, sobretudo na América Hispânica, terreno onde Fernando Ainsa, entre outros críticos já citados, balizam suas críticas, os povos se tornaram definitivamente mais conscientes na busca por suas raízes, de forma a se posicionarem

criticamente acerca de seus processos de submissão. Ao que parece, já não basta aceitar ou reconhecer a historiografia oficial como a única “verdade”, já que esta foi se mostrando menos rígida e mais flexível, ao longo do século XX. É no citado momento, portanto, que surge um desejo de se colocar as versões oficiais em outro lugar, que não é mais aquele da celebração de um discurso fidedigno em relação ao passado. A postura dos romancistas mais contemporâneos é outra, uma vez que “não existe mais história ‘*per si*’, mas história para” (MATA, 2010, p. 135). Por isso mesmo, nas últimas décadas do século XX, período de maior consciência crítica entre os intelectuais latinoamericanos acerca da identidade nacional, a produção de pesquisas e de obras literárias que dessem a ver uma história revisada tornou-se um projeto estético-ideológico e, no caso brasileiro, apesar da produção desse tipo de narrativa de ficção histórica não ter se constituído como um programa cultural de tão longo alcance (ESTEVES, 2010) – como o foi no caso de boa parte dos países da América Hispânica – essa também foi uma preocupação dos homens de letras da América de língua portuguesa.

Um dos pontos centrais do romance histórico contemporâneo é, nessa medida, o de que não existe uma verdade histórica; não existe apenas uma interpretação verdadeira dos anais ou da realidade, já que o caráter da história é amplo e, ainda, a crônica é sempre imprevisível. Por isso mesmo, esses pressupostos se mesclam com os da dialogia e da polifonia de Bakhtin, de quem e dos quais conceitos fizemos uso para apresentar a história como uma narrativa histórica aberta, plural e de sentidos múltiplos, aproximando-a do romance, ambos, portanto, muito mais próximo do que distantes. Ademais, é também uma peça central para esse estudioso o fato de que o romance é produto por si mesmo histórico (BAKHTIN, 1990) e, em sua esteira, defendemos que o que se melhor produziu no romance histórico contemporâneo está intimamente ligado com a capacidade do gênero, apresentado por György Lukács (2011). Além disso, é preciso reconhecer que no final do século XX, houve uma significativa tendência à revisão da história por parte desse gênero (AINSA, 1991; 2003). Nele, as vozes que se ouvem são polêmicas e contraditórias, por isso mesmo, a denúncia do poder é inegável. No caso de *O tetraneto del-rei*, o que vemos são as marcas típicas dessa narrativa de extração histórica contemporânea, iluminadas por um interesse generalizado pela história, com a intenção clara de revisá-la, descaracterizando-a, transformando-a. A história e a identidade nacional se tornam temas a serem desbravados.

Certos romances contemporâneos tratam da vida política latinoamericana do século XIX e insistem no papel decisivo de suas práticas simbólicas, pois cumprem uma ação essencial na fundação dos traços nacionais e na construção do caráter social, já que a história é uma escrita que revela circunscrições do passado. No modelo de romance histórico mais recente, a problemática da fundação das nações e as origens dos estados nacionais ocupam lugar de destaque, na medida em que são reavaliadas as escrituras que outrora contaram utopicamente o processo de colonização e de formação das nações. No caso específico do romance de Haroldo Maranhão, é a investida expansionista portuguesa, ao chegar no Brasil, que tem o seu transcurso revisto e reequacionado pela narrativa ficcional de pendor histórico, do referido paraense.

Se a consciência sobre a história no século XX nos furtou as certezas, como vimos no primeiro capítulo, coube à literatura ampliar nossa concepção do passado, não no sentido de nos tornarem homens confortavelmente entendidos do assunto, mas ao contrário, dessa práxis questionadora surge um posicionamento mais crítico, advindo da multiplicidade das versões do fato passado. A crença fiel e dogmática, em relação ao um único modo de se equacionar a história, que por sua vez nascera com o Positivismo, há muito deixou de ter preponderância. Há, por isso mesmo, por parte da historiografia mais recente, um abandono da versão legitimadora de um único relato sobre a história, o que gera, em decorrência, uma espécie de humanização que transcende os relatos desse campo de estudos. Aqui retomamos, às avessas, o sentido da premissa de Aristóteles (1992), pois no caso do romance de Haroldo Maranhão, e de sua versão deslegitimadora, quando o narrador expõe os fatos, a história que está acessível é aquela que parece/pode ter ocorrido – segundo as verdades dessa ficção – e não aquela que aconteceu, como defendem e “poetizam” os discursos historiográficos. Em outras palavras, no romance histórico contemporâneo é a disciplina histórica que busca se legitimar ou, por vezes, garantir alguma viabilidade estatutária, confirmando aquilo que Carlos Ginzburg já havia declarado: “A fronteira entre a ficção e os discursos históricos torna-se cada vez mais turva” (GINZBURG, 1991, p. 92), em que os próprios historiadores promovem o fim da tentativa de criar uma “explicação científica” coerente sobre a recomposição do passado (STONE, 1991, p. 32).

Para finalizar essas primeiras reflexões, já bastante discutidas nos capítulos anteriores, consideramos que uma das possibilidades da voga do romance histórico na

segunda metade do século XX, mais especificamente nas três últimas décadas do citado quartel, aconteça pela própria necessidade de se ter consciência sobre o movimento próprio da história, em prol de uma interpretação mais justa e mais humana acerca da trajetória dos povos e nações. Acreditamos que, embalados por essa necessidade, os romances históricos apontem para períodos de transições e crises fulcrais da sociedade e, portanto, necessárias de serem revisitadas. Para isso, o exercício da releitura põe em relevo, dessacralizando, o caráter textual, ideológico, das imagens hegemônicas do passado coletivo. É sobre essa perspectiva que caminha a produção do romance histórico contemporâneo, ou, nos dizeres de Fernando Ainsa (1991; 2003), do novo romance histórico. O que pretendemos, a seguir, é compreender de que maneira e com quais objetivos o romance de Haroldo Maranhão pode ser considerado uma produção filiada a esse modelo de narrativa de representação histórica. Sobretudo, como esse romance histórico de 1982 recupera um determinado período das ações humanas para reinterpretá-las, dando-lhas uma configuração distinta a partir da revisão do material-fonte e do trabalho autoral com a paródia e a ironia, possíveis de serem vistas a partir da atuação do narrador onisciente e dos personagens de ficção, sobretudo do protagonista. Por isso, tendo em vista as discussões que já tecemos até aqui, a proposta é compreender como e a partir de quais estratégias a ficção aqui em foco, *O tetraneto del-rei*, do autor brasileiro Haroldo Maranhão, recupera um tempo histórico, mais propriamente um tempo histórico localizado dentro do amplo e complexo processo de colonização portuguesa. Insistimos nessa perspectiva porque acreditamos que se trata de um projeto de escrita bastante consciente: o da produção de uma ficção reverberadora do passado, não apenas expresso por Haroldo Maranhão, mas também pelos dois outros romancistas selecionados. Nesse caminho, tendo como ponto de partida o diálogo entre a literatura produzida pelo autor e a sua estreita relação com a história, procuramos entender quais mecanismos foram utilizados na produção de sua narrativa para fazer dela um legítimo modelo do romance histórico, apresentado, como dissemos, especialmente por György Lukács (2011) e Fernando Ainsa (1991; 2003). Sobre o primeiro, é importante não perder de vista a sua importância enquanto teórico do gênero e delineador das principais balizas do romance histórico, dentre as quais destacamos aquela que é o fundamento essencial para a narrativa de ficção historiográfica de qualquer época: a compreensão do movimento amplo, profundo e complexo da história do homem e da relação recíproca entre o sujeito e a vida, a partir dos eventos que o definem enquanto ser social. Até por isso

reforçamos que: “o romance histórico espelha e figura artisticamente a evolução da realidade histórica que a medida de seu conteúdo e de sua forma é extraída dessa realidade. Esta última, porém, é a realidade da vida do povo, cujo desenvolvimento é desigual e cheio de crises” (LUKÁCS, 2011, p. 404).

Para tanto, coube aqui entrecruzar a leitura da narrativa de Haroldo Maranhão com o que já discutimos acerca do gênero narrativo de extração histórica, assim como com as configurações elucidadas sobre o diálogo entre as áreas da ficção e do factual. É importante dizer que as estratégias para aferir no romance elementos que o condicione ao gênero teorizado por György Lukács partem de uma perspectiva analítica específica. Ou seja, lançamos mão, principalmente, de teorias acerca do gênero narrativo-ficcional de extração histórica, para assim, embasar as hipóteses que levantamos em nossa tese: trata-se de um romance histórico que subverte a história da empresa colonial portuguesa, dando aos fatos uma versão mais complexa e ampla dos acontecimentos de tal empreitada. É importante frisar, por ora, que a bagagem adquirida desde o primeiro capítulo dessa pesquisa, que versou sobre o campo da historiografia e sua relação com as artes, assim como sobre a configuração do gênero teorizado por György Lukács (2011) e Fernando Ainsa (1991; 2003), terá sempre um papel de destaque nas análises. Compreendemos que a composição do *corpus* tem estrita relação com um momento histórico determinado e com um posicionamento intelectual característico, tanto do campo da historiografia, quanto do campo da literatura, que se desenvolveu ao longo, sobretudo, do século XX. No caso aqui em particular, buscamos responder à pergunta levantada anteriormente, que têm como eixo norteador dar a ver de que forma o autor aludido reconstrói/reconfigura a história do processo colonizador e como, em seu romance, a apropriação da história, via literatura, dá condições para que essa produção seja entendida como integrante de um modelo específico de narrativa histórica, o romance histórico e, também, mais propriamente, ao que chamamos de romance histórico contemporâneo, em voga desde a segunda metade do século, período em que *O tetraneto del-rei* foi produzido. Esse mesmo questionamento é aproveitado, também, como eixo de busca interpretativa para as análises dos romances *A gloriosa família*, de Pepetela e *As naus*, de António Lobo Antunes que, por sua vez, serão desenvolvidas, nessa mesma ordem, nos capítulos seguintes.

4.1. A história de uma empresa colonial contraditória

Diante de tudo o que já expusemos, podemos dizer que em *O tetraneto del-rei* há a apresentação de algumas estratégias que o filia indiscutivelmente ao gênero narrativo de extração histórica, de base lukacsiana, assim como, também, observa-se nessa elaboração alguns contornos próprios dos levantamentos feitos por Fernando Ainsa (1991; 2003) acerca desse modelo de produção. Apesar disso, insistimos que se trata de um único gênero, o romance histórico. O que ocorre é que, em determinados momentos históricos esse tipo de produção recebe ajustes que são conformações também históricas. Como vimos, o próprio György Lukács (2011), em sua teoria sobre essa forma narrativa, adianta que, posteriormente à Scott, o romance histórico foi se modificando em relação à determinadas estratégias de composição. Natural que seja assim, visto que se trata de uma acomodação que o gênero de narrativa de ficção histórica realiza em determinados momentos literários de produção. Por isso, ao identificarmos o modelo mais recente do gênero, trazido à luz por Fernando Ainsa (1991; 2003) não estamos, em momento algum, negando o protótipo posto teoricamente por György Lukács (2011). Pelo contrário, as forças históricas que regem esse modelo de narrativa, ao que nos parece, devem, para se realizar de forma eficaz, invariavelmente, engendrar um modo de ficcionalização que dê a ver um passado complexo, perceptível por intermédio de uma apreensão totalizadora da ação histórica, pensamento esse muito caro ao teórico húngaro. Se o gênero apresenta ao longo de sua trajetória essa ou aquela mudança, isso não deve impedir que consiga trazer, na sua elaboração, aquilo que é próprio dos bem realizados romances históricos de todas as épocas: a capacidade de apresentação e compreensão do movimento próprio da história dos povos, no que há de mais essencial, reverberando como a conexão público-privada se efetiva como força que move essa mesma história e como essa relação pode evidenciar a percepção sobre a vida dos homens (LUKÁCS, 2011).

O romance de Haroldo Maranhão parece dar conta dessa chave quando põe à mostra a questão da reconstrução do significado histórico do processo colonizador português no Brasil, apresentando como opostos, todavia coincidentes, a figura do índio e do português em suas respectivas ações, dentro do campo da ficção. A reconfiguração do acontecimento se faz exequível porque o narrador-onisciente, em estreita vinculação com o contraditório protagonista, põe em xeque a versão até então única da empreitada marítima

portuguesa. Isso é possível, por exemplo, no momento em que o narrador principal dá-nos notícia de uma espécie de harmonia não-natural em prol de um processo de aculturação e de expansão, intentada por ambas as partes num proveitoso jogo de interesses que possibilitaria benefícios para os dois distintos povos, nessa junção promovida em mão dupla. Para exemplificar um ponto importante dessa mistura, sem a pretensão de desenvolvermos a questão com vultoso fôlego, podemos dizer que a obra *O tetraneto del-rei* é um romance histórico que se filia a determinada tradição literária brasileira ao recuperar, não como repetição ou cópia, antes, de forma parodiada, certa parcela do movimento indianista nacional. Essa filiação, por sua vez, não é gratuita. Há de se observar no projeto dessas narrativas de contato proposital com a tradição literária do país um apreço na reconfiguração dos próprios mitos nacionais, a partir de uma figuração remodeladora de ícones fundacionais que foram apresentados também pelos caminhos da literatura. Assim, ao abordar de forma retificada a postura do índio brasileiro, o romance de Haroldo Maranhão não apenas entra em contato com uma tradição artística local, que há muito pintou essa figura como símbolo de índole nacional, como também o rebaixa, transpondo-o para outro espaço menos idealizado e de intenções bem menos românticas. Por isso, partindo do princípio de assimilação da cultura, é importante perceber como essa perspectiva se dá no romance: uma incorporação, do ponto de vista das fontes de apropriação, muito mais ampla. Começemos, com isso, por chamar a atenção para a importância de uma compreensão mais abrangente sobre o processo de formação do romance de Haroldo Maranhão, nossa seara nesse momento. A partir de uma noção de apropriação múltipla das fontes, perceberemos que o romancista não se deteve em um único manancial, para então jogar luz sobre os fatos decorridos em sua narrativa. Antes, vislumbramos uma captação mais vasta de produções estéticas e históricas que compõem o arcabouço do conhecimento cultural brasileiro. Compreender que um romance histórico pode livremente acessar mais do que a fonte historiográfica disponível é também integrá-lo na noção de *sistema literário*, que constitui e agrega essa produção, e sobre o qual largamente Antonio Candido discorre em *Formação da literatura brasileira* (2000). Para tomar as palavras do crítico, recuperamos os pressupostos de que uma literatura se constitui, como foi no caso da de Haroldo Maranhão, a partir de um “sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes duma fase”. Na chave de leitura que propusemos, a formulação do romance do paraense resgata

elementos importantes da literatura brasileira e é nesse sentido que ele reforça a ideia de um sistema literário ao dar luz, sobretudo, a uma tradição de escrita literária no Brasil. Pode-se perceber que os aspectos internos como língua, temas e imagens, além de aspectos externos como a natureza social e psíquica, que se manifestam historicamente, “fazem da literatura aspecto orgânico da civilização” (CANDIDO, 1997a, p. 23). Desta forma, os pressupostos desse estudioso demarcam nossas análises quando propomos que o romance do paraense é um exímio recuperador da história nacional também pelos caminhos da apropriação da tradição literária brasileira e não apenas das fontes da historiografia, por isso mesmo, tributário de um sistema de artes constituído e influente. Segundo Candido:

Quando a atividade dos escritores de um dado período se integra em tal sistema, ocorre outro elemento decisivo: a formação da continuidade literária, – espécie de transmissão da tocha entre corredores, que assegura no tempo o movimento conjunto, definindo os lineamentos de um todo. É uma tradição, no sentido completo do termo, isto é, transmissão de algo entre os homens, e o conjunto de elementos transmitidos, formando padrões que se impõem ao pensamento ou ao comportamento, e aos quais somos obrigados a nos referir, para aceitar ou rejeitar. Sem esta tradição não há literatura, como fenômeno de civilização (CANDIDO, 1997a, p. 24).

Tudo isso recupera uma noção de que já lançamos mão: ao aceder à tradição literária, e não só a ela, como fomento para o trabalho realizado, reforçamos a ideia de que Haroldo Maranhão busca elaborar um projeto consciente de escrita, cujo arremate final é o exímio romance histórico em destaque. A sua literatura capta a história de determinado momento da sociedade brasileira, promovendo, assim, uma reflexão ampla e consciente do movimento factual de dada comunidade humana, a partir, é claro, da escrita de ficção. Esse intento é possível, portanto, em função de um vasto campo de conhecimentos que se cruzam, em sua narrativa de extração histórica, dos quais falaremos apenas dos terrenos da história e da tradição literária brasileira. Além disso, considerando a data em que pela primeira vez esse romance foi publicado, o ano de 1982, é possível verificar de que maneira essa narrativa revela em sua intenção ideológica características que podem ser entendidas como reflexos de um passado literário nacional, mais propriamente de um retorno ao movimento modernista brasileiro, iniciado por Oswald e Mário de Andrade em 1922 e tão largamente difundido ao longo do século XX. A figura do índio no romance *O tetraneto del-rei* está muito associada à perda de inocência que percebemos em *Macunaíma*, por exemplo. Ainda, a própria simbologia do ato antropofágico oswaldiano é

conferida no romance do paraense, quando, por parte dos índios, surge a proposta de uma assimilação cultural para o melhor aproveitamento das supostas benesses vislumbradas nos aventureiros portugueses. Diante dessa constatação, podemos aproximar o romance histórico de Haroldo Maranhão a certa perspectiva contemporânea em relação à apropriação das fontes de trabalho e pesquisa para a construção da narrativa ficcional. O material de trabalho do ficcionista que se propõe a recuperar a história extrapola o documento oficial da historiografia, absorvendo, para a sua elaboração, novas e amplas fontes. Assim, acreditamos que a realização do romance histórico no Brasil é tributária de novas técnicas de apropriação e assimilação dos mananciais disponíveis a respeito das novas concepções historiográficas do século XX.

É importante, nesse momento, recuperarmos algumas linhas centrais dessa narrativa, no que tange à constituição de seu enredo. A trama tem como protagonista a figura de Dom Jerónimo de Albuquerque, fidalgo de origem duvidosa, como nos apresenta as primeiras linhas do romance. Esse fato ocorre porque fora o sujeito protagonista equivocadamente tomado por procedente de uma importante figura histórica, ao ser alinhado como descendente do “valeroso de Ormuz, conquistador de benigníssima memória, por Affonço de Albuquerque nomeado, que em assinaláveis proezas se pôs a serviço del-rei” (MARANHÃO, 1982, p. 10)³⁴. Na embarcação, alguns dias após ter chegado às novas terras, contrariado com o labor da empreitada, o protagonista brada: “- À tropa falará um dos insignes do reino, cavaleiro de alta estirpe, neto de D. Diniz, que foi o sexto rei de Portugal: D. Jerónimo d’Albuquerque” (HM, p. 82). No entanto, ao contrário do forjado ascendente, a viagem de Dom Jerónimo de Albuquerque para colonizar as terras brasileiras não tinha como fundamento o seu possível heroísmo. Em oposição a isso, essa empreitada poderia lhe valer a manutenção da própria vida, já que “estava metido em estreito aperto por senhores grandes do reino” (HM, p. 09) e, por isso, ao embarcar de viagem, “aliviado suspirou o ar do Restelo, para trás deixando a só lembrança de sucessos infelizes” (HM, p. 09), ouvindo o conselho de um se seus amigos de embarcação: “eu vo-lo digo, D. Jerónimo, que melhor será tanger a vós para além mares do que vos tangerem para o além, que desta última distância não teríeis regresso” (HM, p. 09). Assim, esse personagem é enviado às terras brasileiras sob o comando de seu cunhado Dom Duarte

³⁴ A partir de agora utilizaremos as iniciais *HM*, seguidas de página, para fazer referência à edição de 1982 que utilizamos.

Coelho, figura também histórica, conhecida pelos compêndios por ter sido importante homem na expansão e na constituição dos limites da capitania de Pernambuco, mas que no romance é um louco. Dom Duarte Coelho foi, na conhecida historiografia, o primeiro donatário das terras de Pernambuco e o líder de uma importante esquadra que trouxe portugueses ao Brasil, inclusive seus parentes, para desbravar e captar as riquezas da região, cuja procura por ouro era um dos principais objetivos. A expedição para se chegar ao país tropical, dentro do plano da ficção, consistia em promover a dominação dos povos nativos e a ocupação definitiva das terras, com o fito de efetivar o sucesso do processo colonizador português.

Para contar essa história mesclam-se, quase sempre, as vozes do narrador externo, onisciente, e a do protagonista. Em relação a este, os feitos narrados são sempre grandiosos, pomposos e passíveis de imensas dificuldades, superações e de atos do mais nobre heroísmo. Colocado como chefe de um dos grupos da esquadra, Dom Jerónimo de Albuquerque, também conhecido pelo codinome de “Torto”, registra suas impressões sobre a campanha sublime em cartas que escreve para a sua amada, que lhe espera de retorno, em Portugal. Usufruindo do estatuto de narrador dos fatos, o ilustrado combatente assim expõe a rotina de seus dias: “acesíssimos embates nos esperam, que os rústicos são industriosos e sabem dos mínimos segredos do cerrado sertão. Como esta, nunca expedição outra se deu” (*HM*, p. 59).

A outra ponta da narrativa, por sua vez, é construída por um narrador de ampla autoridade crítica sobre a história – o qual já denominamos de onisciente e externo –, apresentando os feitos dos desbravadores com a mais crua verdade – verdade sua, alertamos –, sem pompas, destoando-se, assim, do relatado pelo personagem central. O discurso desse narrador é chulo na linguagem e rebaixado, dessacralizando as tomadas de decisões e os resultados obtidos nas investidas expansionistas, sempre muito desastrosas. Apresentada pelo narrador, a tropa sob o comando de Dom Jerónimo de Albuquerque não fazia outra coisa a não ser andar em círculo. Ao que parece, essa era a única ação dirigida por esse líder aos seus subordinados. Cansados, os homens começam a questioná-lo sobre tal tarefa, enfadonha e sem objetivos proveitosos. O narrador mostra que, irresoluto, Dom Jerónimo ordena que no próximo dia estejam todos a postos para a mesma atividade: “- Na matéria detenham-se. E entre si porfiem sobre os pontos mais cardeais. Amanhã, aqui. À

mesma ora. Logo às matinas. Um círculo, um círculo! Logo às matinas” (*HM*, p. 78). Segundo o narrador, o chefe, então,

deu as costas à tropa e sumiu com tamanhíssimas presteza, que se segredou, de orelha a orelha, haver sido golpeado por farpões colossais ao intestino; e que se mais um segundo ali ficara, à vista dos comandados haveria obrado às calças o comandante (*HM*, p. 78).

A narrativa se constitui nesses feitos: os desmandos, a desordem, os insucessos e o despreparo dos portugueses frente aos seus próprios objetivos: colonizar a então descoberta porção atlântica do Império. Isso tudo vai sendo contrastado com a versão imponente que o Torto registra nas cartas enviadas para sua amante que reside na metrópole, expondo as façanhas supostamente heroicas e que, confrontadas às empreitadas registradas pelo narrador onisciente, demarcam contradições, improvisos e despreparo: “deliciavam-se os mareantes a contar e recontar que se haviam ido a bom disparar aqueles bárbaros [...]. Admiravam-se tôdolos os ficantes e cumulavam-nos de efusões tamanhas per aquela batalha ganhada sem desperdício de suor e sangue (*HM*, p. 18).

Para Lígia Chiappini e Flávio Aguiar (2001, p. 137-138), o que ocorre com os romances de intenções históricas é que passam a dar versões diferentes sobre os fatos, ocorridos no passado, que muitas vezes não foram registradas – por impotência, descuido ou desígnio – nos discursos oficiais da historiografia. Por isso, a tese destes estudiosos é a de que essa tarefa tradicional, do rever os fatos pretéritos, muitas vezes, não dá conta dos “testemunhos” e das “vozes” que compõe o discurso da materialidade da vida, daí a necessidade de se reconhecer que o romance histórico toma a tarefa de buscar uma compreensão mais alargada dos eventos humanos, a partir do exame que o romancista faz das camadas subjetivas que compõem a história dos povos, tarefa de difícil aceitação para o campo da insigne historiografia. Assim, no projeto de um romance histórico, como o é o de Haroldo Maranhão, acreditamos que a percepção da vida se aguça na medida em que, com base em alguns eventos particulares, a história coletiva se amplia e se ilumina. Isso porque, na esteira de György Lukács, defendemos que romancista de extração histórica é capaz de “mostrar como a ‘direção’ de uma tendência do desenvolvimento social se torna visível em movimentos pequenos, pouco ostensivos, ou, poderíamos dizer, capilares da vida individual” (2011, p. 179-180), como acontece quando o narrador apresenta os desmandos do personagem central de *O tetraneto del-rei*. Do outro lado, como podemos

perceber, surge o discurso opositor, ora pelo narrador, ora por um ou outro personagem, desmantelando a versão elaborada pelos “heróis” portugueses. Levado pela indignação, em certa medida, com a covardia dos colegas de batalha, Martinho Colfosco, um bruto combatente, apresenta a verdadeira face das pelejas pela subordinação dos nativos:

- Moderadíssimo era o número de rústicos e os nossos excediam de oitenta. Minto? Houvéssemos passado ao combate, escapariam poucos, se jazidos todos não ficassem, às cargas pesadas das mosqueteiras. Mas por que passaríamos à refrega, se os senhores das terras em que somos estrangeiros não se mostram hostis? O campo era propiciatório à amizade; e não a caganeiras e escapadelas. As quais não advieram dos nus, que a domicílio e sossegados estavam, mas do tal aviso ou dito, ou de um fantasma ou de um peralvilhos. Uma frase e só ela deitou-nos a correr, muitos exonerando as tripas pelo caminho, que os naturais, queiramos ou não queiramos, são quieta gente, que não agrava senão em defendimento, como procede qualquer animal inda dos mais inermes [...]. Os da terra nem temiam nem tremiam, perscrutavam, tal se faz defronte do que não conhece ou se está a ver pela primeira vez. Muito ao revés, temíamos e tremíamos, bastantemente temíamos no mais esconso da alma e tremiam-nos as pernas como se houvéramos sidos tomados de febre elevada e mortal. Do que estávamos a carecer era de uma empurradela e uma só, para nos escapulirmos com o *Pater Noster* à boca e imaginárias brasas à chapa dos pés (*HM*, p. 21-22).

O narrador externo ou onisciente assim apresenta essa mesma fraqueza portuguesa: “e como se à unanimidade fosse à bruta empurrados, e a um só tempo acudissem a um sinal, saíram a correr com grandes gritas e alvoroços; e até hoje haverá portugueses alhures em debandada” (*HM*, p. 16). É nesse sentido que tomamos como importantes as técnicas da paródia e da ironia utilizadas por Haroldo Maranhão em seu romance, e das quais já apresentamos alguns traços constitutivos. Por intermédio de tais estratégias discursivas, o leitor é colocado em confronto com uma história oficial anterior que conhecia e que, desde agora, passa por questionamento. Essa problematização não intenta invalidar a história, mas antes propiciar uma hesitação ou indagação acerca das possíveis versões anteriormente estabelecidas. Nessa invenção romanesca, o que está em jogo é uma abertura para as possibilidades interpretativas acerca do processo de ocupação e de colonização dessas terras, empreendido por Portugal, sobre as quais a historiografia delineou uma única glosa, desconstruída, agora, pelo romance histórico contemporâneo.

O *Tetraneto del-rei*, estruturalmente, é dividido em duas partes, dois grandes capítulos, se pudermos assim dizer, subdivididas em diversas pequenas frações ou sessões. No primeiro capítulo, intitulado “O litoral”, fala-se, nessa ordem, da partida da nau portuguesa com destino às novas terras recém descobertas; da estadia dos desbravadores

em solo brasileiro e dos (de)feitos de guerra contra os nativos. Já na segunda parte, intitulada “Os matos”, os fatos ocorridos se dão a partir da captura, pelos índios, do personagem protagonista. Vê-se que é, no desenrolar dessa peripécia, que as perspectivas mudam. Em outras palavras, podemos dizer que a então outrora imposição colonial dá lugar à aculturação/assimilação do outro. Nesse sentido, o que o romance faz, estruturalmente, é apresentar uma dinâmica própria da história da colonização portuguesa no Brasil. De uma empreitada lusa tipicamente litorânea, só restava mesmo, ao colono desbravador, ceder-se às forças nativas do interior dessas terras, promovendo, assim, uma espécie de aliança com os nativos. Nesse ponto, o contado pela ficção se aproxima do narrado pela disciplina da história, com o intuito de endossar a proposta da historiografia, porém, a narrativa literária não se detém em tal propósito. É nesse segundo capítulo que percebemos uma mudança substancial na proposta de aculturação dos povos encontrados, uma vez que o projeto de dominação cultural ou mesmo de ocupação das terras sucumbe a uma amistosa troca de experiências e interesses, transformando o processo colonizador em um processo assimilador, para ambas as partes. Mas essa assimilação, contrariando o que foi posto pelos discursos oficiais, parte de outra via, como veremos.

Em relação ao que denominamos primeiro capítulo ou primeira parte, “O litoral”, vale aqui apresentar alguns segmentos narrativos que dão conta dessa precedente perspectiva representada pelo romance. Em outras palavras, os indígenas são, nessa ficção, bastante receptivos ao forasteiro que desembarca em seu litoral. Diz o narrador sobre esse feito: “Mui devagar, a grácil caravela demandou em direitura da praia [...]. O capitão especulou o bonançoso lugar, percorrendo-o de lés a lés com a luneta; e afiou os sentidos a averiguar se divulgava vultos ou rumores de gente percebia”, uma vez que o comandante da esquadra já sabia que “os habitantes da terra receberam os conquistadores antecedentes com boa amizade” (*HM*, p. 13). Por isso, de início, o romance aponta para duas versões muito destoantes do mesmo empreendimento. Contrapondo-se à calma do lugar e de seus habitantes, sensivelmente pacatos, está a peculiar figura de Dom Jerónimo de Albuquerque. Ao chegar às novas terras de domínio português, o então guerreiro e comandante de certa parcela da tropa, o protagonista Torto, é apresentado como “o mais principal dos reinóis”, ao cobrar ânimo aos seus compatriotas e, por fim, ao decretar-se “a si próprio comandante, bem estimado o grave peso da inesperada empresa” (*HM*, p. 14). No entanto, o que vemos no decorrer desta primeira parte do romance são as várias

investidas às avessas feitas sob comando de Dom Jerónimo de Albuquerque. É esse sujeito o responsável por desastrosas demandas, seguidas de retorno ao litoral, quando nas tentativas de adentrar as matas se sentia ameaçado pelos índios, que por sua vez, nada de perigo exibiam. Assim, a narrativa vai apresentando um líder fraco e covarde, que não consegue avançar nos projetos de ocupação das terras recém-descobertas, encetando o questionamento acerca da validade de sua tarefa. O foco dessa primeira parte do romance, portanto, incide sobre os portugueses que tentavam, sem muito sucesso, a ocupação das terras do interior do Brasil, a partir de ações bélicas. Essa entrada, por vias da narrativa de Haroldo Maranhão, apresenta-se com foco em dois estratagemas discursivos: por um lado pela voz do narrador onisciente e, por outro lado, pela voz do protagonista; feitos desastrosos iluminados pelo primeiro, falseamento da realidade e tentativa de idealização heroica pela voz do segundo.

Vale à pena apontar aqui alguns trechos do romance que enfatizam essa dualidade narrativa, ao expor uma voz que discursa sobre as façanhas que não aconteceram e outra que vivifica as possíveis verdades das ações, contrapondo-se à primeira ordem. Isso, sempre é bom lembrar, no campo da ficção de um romance histórico. É assim, portanto, que o romance dialoga com a história consagrada, entre uma contestação e uma afirmação que deixa ao leitor o precioso veredicto das possibilidades interpretativas. Para Benedito Nunes (1982), em trabalho desenvolvido sobre o romance que aqui analisamos, essa dualidade encontrada nos dois discursos oponentes é o elemento fundamental para a compreensão do que foi o processo colonizador no Brasil, pois registra ou recupera, pela ficção, as ambiguidades das diretrizes portuguesas nas terras conquistadas. No caso do protagonista, as principais diatribes discursivas sobre um feito heroico que nunca existiu se dão nas cartas que escreve para a mulher que deixara em Portugal, à espera de seu retorno, como se vê no trecho de uma das correspondências que expusemos:

Aqui se mostra bem claro quanto ousado é adentrar-se de resolute peito estas paragens, conforme resolutos procedem os nossos, tão provados nas guerras da Índia, em as quais muitos mais iam do que tornavam. Em prova deste discurso, gabo-me de que em dada hora do dito anteontem, em que tão calmos nos ocupávamos, a súbitas caíram-nos em cima os miserabilíssimos em multidão, ostentando aos olhos apertada ânsia de sangue português. O bom capitão não se perde pelas afoitezas. Cercados num círculo não de ferros mas de ferros, o que a mesmíssima cousa é, atirei-me à frente da minha tão apoucada embaixada no respeitante a números, e nomeei-me mandatário del-rei, convidando-os à amizade. Inda não o sou eloqüente na bárbara língua, sendo assi incapaz de proferir-lhes palavras de urbanidade, que a um fidalgo competiria. Tôdolos os

enimigos retesavam seus arcos à máxima tensão, postas as flechas a meio palmo de serem zunidas. O aspecto deles era de assassinos, olhos de feras e sanguinolentos. Acudiu-me um gesto que a mim me pareceu benigno. Flexionando uma mui cortês inclinação, atirei-lhes aos pés, meu rico chapéu, que vós mesmas, uma noite, atraístes sobre o peito que arfava, em afectuosa demonstração (*HM*, p. 17).

No entanto, contrapondo-se ao discurso heroico do personagem central, o narrador expõe o desfecho desastrado de quase todos os encontros das tropas portuguesas com os índios, como quando, em um destes momentos, “disparou o Jerónimo a correr” e, como relata o onisciente narrador, fogia o fidalgo “de criaturas de boa sombra” (*HM*, p. 16). Assim, na outra ponta da narrativa deste romance histórico, os empreendimentos portugueses fracassam no seu intento de colonizar e ocupar as terras brasileiras, como toda a primeira parte do romance indica. Por outro lado, onde denominamos aqui como segundo capítulo, dividido estruturalmente pelo nome de “Os matos”, há uma inversão de foco narrativo. Neste momento, Dom Jerónimo de Albuquerque é preso por uma tribo indígena, alcunhada por Tabajara. Capturado, encontra-se com outros homens da mesma esquadra, desaparecidos dos demais há algum tempo e que foram apanhados pelos mesmos nativos. Diante da eminência de ser consumido em um ritual antropofágico, o sujeito Torto casa-se com a índia Muira-Ubi, filha do chefe tribal, e, por consequência, batiza-a em nome das crenças portuguesas. “Conhecera uma Muira-Ubi e estava a levar consigo uma Maria do Espírito Santo: Maria do Espírito Santo Arco Verde de Albuquerque, princesa tabajara convertida ao deus em que criam os conquistadores” e, a partir daí, “ela já era um pouco portuguesa, como os portugueses” (*HM*, p. 208). Desta feita, o que se pode perceber é que a narrativa aborda um processo de assimilação e aculturação português já previsto na história, muito próximo do que conhecemos. O que distancia o saber factual do novo saber propiciado pelo romance são as estratégias dos dois povos em relação a esse processo assimilador, sobre as quais a tribo indígena tem bastante voz, interesses e poder de decisão. Nesse sentido, tomamos as premissas que já desenvolvemos no capítulo anterior sobre a capacidade de revisão da história, promovida pela narrativa de extração histórica. Não se trata mais de uma única versão do fato. Aqui, o que o romance propõe, pela elaboração ficcional que garante o seu estatuto, é uma reflexão sobre uma história que pode ou poderia ter acontecido, mas que não era suficientemente válida para ocupar as principais páginas dos registros canônicos do processo de ocupação das terras exploradas pelos portugueses. No entanto, é na segunda metade do século XX que as narrativas ditas de revisão do

percurso histórico das ex-colônias ganham força, no intuito manifesto de apresentar possibilidades de interpretação e conhecimento de práticas antes ocultadas, voluntária ou involuntariamente, vindo à luz, nesse período, o romance histórico de Haroldo Maranhão.

A narrativa é alentada, em certa medida, pelo processo de aculturação e das consequências provenientes dele. Acreditamos, assim, que não se trata propriamente de dizer do saldo positivo ou negativo da colonização, mas, antes, apresentar outra versão acerca desse empreendimento, assim como, dizer algo além do que já foi dito sobre a mistura das raças, tentada, objetivada e promovida pelos dois lados, como nos mostra a ficção romanesca de Haroldo Maranhão. O retorno posterior de Dom Jerónimo a Portugal com sua esposa, a índia Maria do Espírito Santo, é um dos elementos de sucesso dessa investida de mão dupla, pois é a nativa que vai para a metrópole, invertendo o itinerário da colonização.

O Arco Verde não desejava vê-los partir [...]. Mal-dia houvera por bem, a filha, dos seus aparta-se. Que o esposo seu tinha um crescido destino pela frente, respeitante às pazes que mirava consertar, entre os naturais, que ali haviam nascido, e os adventistas, que vieram por expandir domínios. A esse capitão português destinava-se selar a concórdia entre os seus, um nativo um pouco já sendo, e os que chegavam [...]. Que se fosse a sua menina com o guerreiro que escolhera e amava! Não desejava era vê-los partir, que seria demais para suas forças apoucadas, um fraco rei que forte carecia se mostrar. Ela já era um pouco portuguesa, como os portugueses falando e por eles punindo (*HM*, p. 208-209).

Na obra de Haroldo Maranhão a figura do índio é fundamental para a composição do sentido do trecho do romance e da história do processo colonizador. Do ponto de vista histórico, o índio é um retrato do que de fato aconteceu com a chegada dos portugueses às novas terras. Nesse aspecto ele é o índice de aculturação. No entanto, essa marcha, na ficção, se dá às avessas, acionando, assim, no procedimento de feitura da obra, estratégias como a da paródia e a da ironia, possibilitando uma revisão da história e, por conseguinte, uma interpretação mais ampla do fato. Ocorre que em determinado momento da empreitada expansionista, Dom Jerónimo, o Torto, como vimos, é capturado pelos índios e, para se ver livre da morte, casa-se com a índia Muira-Ubi, filha do chefe tribal, como dissemos. O protagonista, portanto, é posto a decidir pela morte ou pela aliança, optando pela segunda, uma vez que a tribo não lhe pouparia no ritual antropofágico, caso a escolha fosse diferente. Nesse ponto da narrativa, o ritual antropofágico assume duplo significado: é a materialidade da ação, no aspecto de que as pessoas postas em cerimônia

eram de fato devoradas, mas é, sobretudo, uma importante cena de representação da prática de aculturação, baseada na assimilação do outro, nos seus mais diferentes aspectos. Em estudo denominado “Uma poética da radicalidade”, de Haroldo de Campos, que compõe a publicação de 1991 da obra *Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade, o pesquisador expõe que, também na esteira de outro importante crítico de literatura, Antonio Candido, a atitude de recuperar o ritual antropofágico nas artes balizava-se pela necessidade de superação de uma civilização “patriarcal” e “capitalista”, em vista da atitude de devorar e suplantar os valores europeus. Para Haroldo de Campos, essa atitude

permitiu-lhe assimilar sob espécie brasileira a experiência estrangeira e reinventá-la em termos nossos, com qualidades locais ineludíveis que davam ao produto resultante um caráter autônomo e lhe conferiam, em princípio, a possibilidade de passar a funcionar por sua vez, num confronto intelectual. [...] “A poesia de importação” da teoria oswaldiana era naturalmente a cultivada pelos repetidores pomposos, referendada pelos sodalícios, passivamente atrelada ao coração perempto do parnasianismo francês (CAMPOS, 1991, p. 27).

No romance, o amigo Guedes mostra que as alternativas eram poucas: “- Tenho ruins novas. Infelizmente o são. E infelizmente é necessário que o saibas. Somos cativos de antropófagos. Os tabajaras praticam a antropofagia; o que o fazem com notável deleitação” (*HM*, p. 140). No entanto, o casamento poderia salvar Dom Jerónimo; um enlace que se dá muito mais pelas intenções dos silvícolas do que propriamente pela vontade do português, salvo pela escapada dos perigos da morte, que o deixava confortável com a proposta matrimonial. Ao dialogar com Ribeiro, seu parceiro, Dom Jerónimo expõe: “- Poupou-me? Supões, então, que fui poupado? Poupado? Ribeiro: ou casava ou assavam-me! Que terias decidido tu? E olhe que estive por preferir o panelão” (*HM*, p. 185). A aculturação, nesse caso, é uma proposta que, pelo menos, se dá em via dupla, não somente por uma imposição portuguesa através de seus ensinamentos culturais e cristãos – apesar de também ser por estas vias, como fica evidenciado no final da narrativa. “Por via dele, saberia Deus a nação tabajara, quem deus era” (*HM*, p. 191). Na cena em que o Torto é liberto da ceifa da morte, vemos reverberar certo antropofagismo oswaldiano, na medida em que o índio, nesse romance, quer submeter o português. Como dissemos, o ritual é apresentado como uma ação material, como um ato efetivamente executado. Alguns portugueses se tornam refeição da tribo indígena. No entanto, a proposta que defendemos aqui em relação à recuperação de uma tendência modernista brasileira dá-se no campo da

simbologia do ritual em questão. Há, por detrás das intenções do casamento da índia Muira-Ubi com o protagonista português um interesse tribal em “digerir” o novo povo, assimilando-lhe a cultura e, no caso mais específico, valendo-se dos afagos dessa aproximação, como fica evidenciado no tratamento dado pelo pai da noiva quando da assertiva em relação ao casamento. Desse ponto de vista, dialeticamente, a tribo liberta o Torto de um ritual antropofágico para colocá-lo em outro, desta vez simbólico e muito mais proveitoso para os povos nativos. É o líder dos índios, neste aspecto, o sujeito que propõe e empreende a assimilação da cultura, colocando em xeque o que outrora foi difundido pelo discurso historiográfico tradicional.

Duplamente antropofágico, o ritual de se comer a carne do outro é uma prática recorrente de certos povos nativos, já que, de fato, esse antropofagismo acontece quando a tribo faz do personagem Pio Palha Ribeiro, seu almoço:

Oito luas empós, como soem dizer os naturalistas guiando-se pela ampulheta dos céus, Pio Palha Ribeiro, um punhetense taul, foi levado ao caldeirão e, a seguir, almoçado. Não esperneou. Não gritou. Não desesperou. Seu olhar perdia-se a muita distância e um sorriso colhia-se-lhe, sem que ninguém entendesse. E é de acreditar que seu pensamento último voou para Punhete. Pio Palha Ribeiro mostrava-se de boas avenças com os homens (*HM*, p. 188).

O que propusemos aqui a fazer foi levantar uma hipótese bastante aceitável de que essa assimilação, proposta pelo ato antropofágico, é uma necessidade e uma vontade da tribo, estando certos das benesses que podem surgir do casamento de Dom Jerónimo com a nativa. Assim, escolheram por casar a silvícola com o português, ao invés de comê-lo. Para nós o que há, do ponto de vista da elaboração ficcional, é um anacronismo às avessas. Em outras palavras, o índio, localizado temporalmente no século XVI já compreende a postura social, histórica, literária, cultural, das propostas consequentes da aculturação inevitável e, do seu ponto de vista, válida. Por seu turno, o Modernismo brasileiro viu, nessa assimilação do outro, no caso do colonizador, a real configuração do espírito local, pátrio, de raiz, porque não, também portuguesa. Nesse sentido, no plano teórico de composição do romance histórico, lembramos que uma das características dessa nova produção é a de tempos narrativos ou ideológicos distintos, compondo um mesmo espaço/tempo narrativo ficcionalizado, como é no caso aqui evidenciado. O que objetiva Haroldo Maranhão ao produzir a sua narrativa de extração histórica, já nas últimas décadas do século XX, é aproveitar uma bagagem disponibilizada pela tradição literária brasileira

para, então, compor a sua ficção, o que faz desse romancista um exímio experimentador e equacionador de diferentes fontes de apropriação. De porte do contexto histórico, oferecido pelos discursos da historiografia e, extrapolando-o como motivação estética, o romancista em questão tem a sua arte alinhada ao modelo do romance histórico e, sobretudo, balizada pela composição inovadora desse gênero produzido na segunda metade do século aludido.

Uma importante faceta dessa produção é que o romance, aqui selecionado, problematiza a história como fato, como monumento, como produto da historiografia, ao mesmo tempo em que o faz a respeito da história e da tradição literária. É a partir de uma revisão proposta pelo apanhado de várias fontes de apropriação que o romance *O tetraneto del-rei* põe à prova a questão da construção da nacionalidade e da assimilação cultural, fundamentado no contato do português com as novas terras e outros povos, assim como da apresentação da figura do índio. Tal figura sempre foi uma constante nos diferentes momentos da história e da tradição literária brasileira, bastando para constatar a assertiva o fato de terem sido produzidos diversas obras de matiz indianista, como é o caso de obras como *I-Juca Pirama e Os timbiras*, de Gonçalves Dias, *Iracema* e *O Guarani*, de José de Alencar e, mais à frente, *Macunaíma*, de Mário de Andrade, por exemplo. Entretanto, é importante frisar que não se trata de apontar o romance de Haroldo Maranhão como cópia dos modelos românticos ou modernistas. Pelo contrário, o romance histórico analisado neste momento mantém a autenticidade de sua proposta, assegurada, sobretudo, pela capacidade de releitura das fontes sobre as quais se debruçou o seu autor. Ao elaborar seu texto, valendo-se de estratégias diferentes daquelas utilizadas em obras literárias anteriores, nos vários trechos que expõem um aspecto paródico e irônico do trecho, o índio é recuperado também de forma bastante diversa daquela maneira vista no século XIX e XX. Para Benedito Nunes, o que acontece no romance é a apresentação do princípio da mestiçagem no Brasil, por intermédio da sátira sobre o processo de colonização e das raízes matriciais da identidade brasileira. Segundo o pesquisador, a matéria ficcional desse romance está “no material documental que *O Tetraneto del-rei* aproveita, no ritmo célebre da peripécia, ora digressiva e descritivamente, como sátira à lendária brandura da conquista lusa e ao enobrecimento épico das origens coloniais da família brasileira” (NUNES, 1982, p. 106).

Outra perspectiva relevante é a de que a literatura portuguesa também é requerida como fonte e partícipe nesse romance, ampliando ainda mais a noção que temos

de que esse romance tem em sua base constitutiva um trabalho de pesquisa bastante plural. Em vários momentos a figura de Camões parece materializar-se nas comparações e nas citações feitas por Dom Jerónimo, o Torto, como veremos à frente. Essa atitude evidencia, ao mesmo tempo, que a evolução do gênero iniciado no século XIX por Walter Scott ocorre no Brasil de forma a determinar que esse modelo de narrativa está, inicialmente, vinculado a um sistema literário definido e, por isso mesmo, essa produção fictícia sofre os influxos históricos e estéticos que são, também, definidos por esse sistema. Mais particularmente, ao verificar a transformação do romance histórico brasileiro, tendo o *corpus* selecionado como representante desse gênero produzido na segunda metade do século XX, é possível verificar como o processo de ajustamento e acumulação da produção ficcional nacional foi se configurando. Esse acúmulo só é possível por ser a obra tributária de uma herança formal e estética inerentes à estrutura literária, vista por uma perspectiva historiográfica e artística. O que queremos evidenciar, neste momento, é como as configurações intertextuais do gênero de romance histórico estão presentes em *O tetraneto del-rei*, assim como estão também presentes os seus traços distintos na contemporaneidade. Isso se dá não apenas do ponto de vista da recuperação teórica do modelo de produção de narrativa de extração historiográfica, mas, sobretudo, pela proximidade que o romance de Haroldo Maranhão tem com uma vasta produção literária de origem portuguesa e brasileira.

Com esse aporte, poderíamos verificar como o romance histórico brasileiro foi se constituindo, se modificando e se consolidando ao longo dos séculos XIX e XX dentro de um sistema literário e, ainda, de que maneira essa narrativa pôde apresentar, por vias da ficção, um panorama da própria construção e consolidação de uma prática literária bastante preocupada com a própria memória local, tendo em vista uma versão histórica mais humana, por isso mais abrangente, que esse gênero específico de produção ficcional é capaz de apresentar, como teorizou György Lukács (2011). Nesse sentido, o romance de narrativa histórica do escritor paraense é uma obra que segue as linhas fundamentais da teoria apresentada pelo principal teórico dessa modalidade, quando se propôs a levantar as bases do gênero. O que ocorre, no caso de *O tetraneto del-rei*, é uma atualização de algumas particularidades de composição narrativa, previstas para tal realização no ambiente literário da segunda metade do século XX.

Outro ponto de algum destaque que exemplifica, neste caso, a liberdade de produção em acordo com o modelo do gênero de romance histórico, está no fato de que a obra de Haroldo Maranhão é composta por uma linguagem arcaizante, que recupera um vocabulário próprio da época historiografada. Essa estratégia linguística escolhida pelo romancista distancia do modelo de escrita daquele teorizado por György Lukács (2011), já que a falta de atualização da linguagem, em consonância com as máximas do importante estudioso do romance histórico, prejudica a configuração realista da narrativa e compromete, por assim dizer, a sua função. Assim, o arcaísmo da linguagem é um contrassenso: “nessas obras, são transmitidos os atos e os sentimentos, as representações e as ideias de *homens passados*. Estes têm de ser legítimos, de acordo com seu conteúdo e sua forma; já a linguagem é necessariamente a do narrador, e não das personagens” (LUKÁCS, 2011, p. 242). Por outro lado, a linguagem arcaizante recuperada pelo protagonista da ficção, sobretudo nas cartas de informação e de amor destinadas para a sua amada portuguesa, divide espaço com alguns vocábulos de baixo calão, proferidos tanto pelos integrantes da narrativa quanto pelo narrador onisciente. Esse baixo calão, por sua vez, retira a aura de linguagem arcaica. Os vocábulos baixos, que não se encontram veiculados nas cartas para a estimada lusitana, recorrentes em certos momentos do texto, portanto, preludiam o caráter dúbio da narrativa. Essas falas sem pompas são proferidas algumas vezes pelo narrador onisciente, todavia, quase sempre, são ditas por Dom Jerónimo aos seus subordinados, quando, por exemplo, lhes ordena estratégias de ataque:

- Olha, Bodibeira, vejo que são todos atronchados e corajentos. E são portugueses. Lembrem-se: são portugueses! Pois que cada um não morra sem antes enfiar o dedo ao rabo de um nativo. Metam-lhe o dedo ao cu; segurem-nos à pancada: e metam o dedo até sumir (*HM*, p. 178).

Quando Dom Jerónimo é questionado por um de seus guerreiros, o Bodibeira, sobre a possibilidade de morrerem por tal ato, responde-lhe: “- E mortos não estão vocês, não estou eu, não estamos todos nós? Vocês verão. Mirem-se em mim. Eu o farei ao tuxaua: o dedo meterei ao cu do tuxaua. Morro, mas morro com a boca cheia de risos”, no que um de seus comandados, o Gaspar Bramaluco, seguido dos demais homens, responde, dando ao leitor um aspecto bastante burlesco à empreitada colonizadora, ao fazer do torneio linguístico um grito de guerra degradado em nome da pátria: “- Ordens decretadas,

ordens serão cumpridas. De mim, pode ficar de boa sombra que ao cu de um rústico irei. Sumirá este dedo cá. E que me matem! Aos cus! Aos cus! Viva Portugal! (*HM*, p. 178). Para Benedito Nunes, esses acontecimentos “realçam o incidente farsesco e o detalhe escatológico” (1982, p. 106) que, por sua vez, parece ser o projeto elaborado por Haroldo Maranhão para a desconstrução do caráter consagrado do campo dos estudos historiográficos, posto que a dubiedade e ambiguidade narrativa traz à tona, no mínimo, duas versões acerca da história basilar, comumente aceita, da colonização portuguesa.

Em relação à contestação da história, promovida, então, por essa imprecisão, é importante dizer que dois discursos são paralelamente construídos no percurso do processo colonizador empreendido pelo protagonista da narrativa. De um lado, Dom Jerónimo, o Torto, ao redigir as cartas para sua senhora portuguesa, coloca-se como um dos importantes heróis do processo de colonização, ocupação e difusão da cultura da metrópole. Nessa medida, ele representa o espírito português da época e, principalmente, valida o discurso histórico ajustado pelos cronistas que registraram suas impressões sobre a nova terra em escritos referenciais da história ou da literatura inicial no Brasil. O Torto é, de fato, um representante lusitano e, por isso mesmo, parece ter sido a escolha mais propriamente adequada para figurar, como protagonista, uma narrativa que intenta a revisão dos pilares da história pátria. Segundo Sérgio Afonso Gonçalves Alves, “*O tetraneto del-rei* é um anti-herói, um pícaro, que acredita ingenuamente, estar contribuindo para a grandeza histórica do seu país sem, contudo, ter a consciência de que seus feitos fizeram-se desastrosos” (2006, p. 170). Portanto, o que consideramos, diante da proposta analítica aqui em foco e embasados pelos estudos críticos e teóricos até agora apresentados é que se trata, antes de tudo, de uma paródia desse processo. Em seu discurso, a forma como o protagonista promove suas manifestações se dá de maneira galanteadora, mostrando a força das intempéries que o acomete nessas terras desconhecidas a serem desbravadas; colocando-se, assim, como herói maior desse processo que contribuirá com a empresa colonial portuguesa. Segundo Sergio Alves “Nas cartas que envia a sua amante, Dom Jerónimo se descreve equiparando-se, em atitude e no perfil psicológico, ao herói português, capaz de feitos dignos de serem louvados por todo um povo” (2006, p. 177). Mas é sempre importante salientar que se trata de um personagem pícaro, o que faz com que esse texto se filie, em boa medida, a importantes produções da literatura brasileira elaboradas nos séculos XIX e XX e que apresentaram essa configuração picaresca,

notadamente na caracterização dos protagonistas. Retomamos nesse ponto um aspecto que, para nós, é muito relevante: em Haroldo Maranhão, a tradição indígena, social, histórica e literária brasileira se faz presente em toda a composição narrativa. Na obra, essa recuperação do acervo cultural pode ser vista no seguinte trecho:

Foi ao enxergar de relancina o Vasco Guedes, que ao de longe algo desejava dizer-lhe, que não conseguia entender, que à cabeça lhe desceu, tal raio de luz: iam a assá-lo em panelão! A descoberta explicava-lhe os padecimentos de Muira-Ubi. E assi era, que mal pensou e logo divisara em afastado sítio, labaredas de fogueira numa festa de fogo, a queimar um caldeirão onde haveria água a borbulhos. Aumentava a grita e a pressão dos que o impeliam ao sacrifício. Às proximidades da panela, pararam todos, todos calaram, escutando-se o que uma ordem parecia, do coadjutor: - Abembô! E como se tudo houvesse sido calculado, dois dos mais robustos se acercaram e tomaram-no a unhas, um deles pelos pés e o outro aos sovacos. Já sentia a água escaldante queimando-lhe a pele, antevia-se nas ânsias da morte; e então lutou, debateu-se, contorceu-se o quanto pôde, com que liberar-se dos anéis de aço que cingiam braços e pés, gritou, urrou, debateu-se, na epiderme já se alastrava um vivíssimo calor (*HM*, p. 145).

A cena descrita é, de fato, de um ritual onde se cozinha o outro para fazer dele refeição, parodiando, assim, até mesmo o próprio ritual antropofágico de que falamos anteriormente, de valor simbólico, sem, contudo, deixar de elucidar que essa aquisição material do outro é, também, metafórica. Os índios da tribo Tabajara, ao mesmo tempo em que se valiam dos portugueses, materialmente, como alimento, supriam a consciência, mais do que a esperança, de que o contato com esses povos lhes traria benefícios, de algum modo. Isso ficou evidenciado no casamento entre Dom Jerónimo e a silvícola. Aqui, no trecho que escolhemos, por exemplo, podemos ver uma figuração parodiada e, ao mesmo tempo, representativa de boa parte da literatura brasileira, que começa ainda antes de uma consolidação das artes literárias no país, por volta do século XVI – em que o encontro entre o português e o índio era amistoso –, até o ponto mais alegórico do antropofagismo, simbolizado já no século XX por Oswald de Andrade, dando a ver um novo modelo para a nossa origem civilizatória.

Aproveitando o ensejo, em *O tetraneto del-rei* outras referências literárias, entre elas portuguesas, são solicitadas. Em vários momentos, nessa narrativa, a figura de Luís Vaz de Camões é lançada, porém sem o brilho e a grandeza de um grande escritor. Pelo contrário, Camões é apresentado sempre como figura rebaixada e desconhecida. “A passear pelas areias, esteve o Torto a desenvolver, de si para si, ordenados pensamentos. A

cabeça do poeta que vira em Goa, a caminhar com um calhamaço aos sovacos, impressão favorável não lhe fez”. Nesse momento, Dom Jerónimo de Albuquerque faz referência ao poeta português. Essa alusão parece ficar mais clara quando o fidalgo diz que “ao encontrá-lo, deu com um olho velado pela pálpebra, denunciando, mais que escondendo, uma órbita vazia” (*HM*, p. 48). Contudo, na tentativa de negar a proeminência de tal figura caolha, o protagonista, ainda em seus pensamentos, acaba por se convencer de nunca ter visto o famoso poeta de um olho só:

Em dado passo parou [...] na parcimoniosa perseguição de uma ideia que naquele instante lhe adviera e cujo sentido buscava apreender em sua inteireza, per iluminar confusos e sóbrios espaços. A verificação era simples tal um vaso d’água: ele, Jerónimo d’Albuquerque, jamais, absolutamente jamais em Goa estivera, nem em qualquer outra parte das Índias! Nunca! Com bom juízo considerou a limpíssima constatação de que, por essa indúbia causa, em tempo algum poderia haver-se defrontado com o tal Camões, cujo inteiro nome no entretanto conhecia. Luís Vaz de Comões. Mas como, c’os diabos, saberia de semelhante nome e de semelhante sujeito, se com ele em tempo algum se houvera barba com barba? [...]. Retrocedeu a ligeiros passos à nau capitânea, a aconselhar-se com o escrivão de bordo, um Amador Sanches, havido por bom letrado, cuja profissão eram os manuscritos, homem que gastava o tempo em escrituras e do qual se afirmava ser autor de letras imprimidas. Indagado sobre o poeta Camões, mostrou ares de muito espanto; e permitiu-se debiques: - Ora, D. Jerónimo, conheço-los a todos, um per um, que muitos não são. Poetas, a dedos das mãos computam-se e dedos restam. E ainda mais caolho! De poeta maltreito, conforme dizeis, que o mundo enxerga só de uma banda, desse saberia eu, inda que não fiasse de suas rimas. Jamais ouvi dizer-se de um tal tipo. Luís Vaz de Camões? Ou Comões? Asseguro-vos: com um só olho e nome de padaria, este em rimas não prosperará (*HM*, p. 48).

Mesmo não reconhecendo, ou optando por não reconhecer a figura de Camões, Dom Jerónimo se auto-intitula poeta e, no destino desse homem, outra circunstância parece lhe deixar próximo, não pelos versos, ao grande escritor português. Ocorre que o Torto, no momento em que é capturado pela tribo Tabajara, um dos seus olhos é perfurado por um golpe de flecha, fazendo-o perder um deles e, conseqüentemente, a visão. Pela ótica do narrador externo, onisciente e de elevado pendor irônico, temos a exposição desse fato: “O emplastro de ervas seria o secante da lesão. Enfim, mais consolação houvera o seu amigo Camões, cujo olho ofendido aparecia velado de pálpebra; e quanto a ele, nem pálpebra restara, que tudo fora rompendo-se com a maior bruteza, à força da frecha miserábil” (*HM*, p. 120).

Além de Camões, outros importantes representantes lusitanos são requeridos: “a este propósito, acudiram-lhe de fundo solo da memória, enigmáticos versos de

Bandarra, em suas linhas de impossível entendimento” (*HM*, p. 35) ou, ainda, em uma de suas cartas à amada, o Torto parece propor uma reflexão sobre o espírito português decaído. Com tal intento, o personagem promove um intertexto com outra importante obra da literatura portuguesa, fazendo com que Fernando Pessoa passe a habitar os meandros dessa narrativa:

Pertenço a um gênero de portugueses que depois de estar a Índia descoberta ficaram sem trabalho. A morte é certa. Tenho pensado nisto muitas vezes. Nasci pra mandarim de condição, mas falta-me o sossego, o chá e a esteira. Toma-me pouco a pouco o delírio das coisas marítimas. Chamam por mim as águas, chamam por mim os mares, o chamamento confuso das águas, a voz inédita e implícita de todas as coisas do mar, dos naufrágios, das viagens longínquas, das travessias perigosas. Ah, seja como for, seja por onde for, partir! Largar por aí fora, pelas ondas, pelo perigo, pelo mar. Ir para Longe, ir para Fora, para a Distância Abstrata, indefinidamente, pelas noites misteriosas e fundas, levado, como a poeira, pelos ventos, pelos vendavais! Ir, ir, ir, ir de vez! O mar sem fim é português. Ó mar salgado, quanto do teu sal são lágrimas de Portugal! (*HM*, 1982, p. 46).

Outra pequena aparição, mesmo que às avessas, tem-se a registrar de Pessoa: “a seguinte manhã descerrou-se numa festa campal voltando-o para a vida, a ele, que a lentos passos já se sentia caminhar para a oposta direção. Viver é preciso” (*HM*, p. 147). Imediatamente em relação à literatura brasileira, vale apontar para trechos como o que elabora, em forma de recuperação do romance de Guimarães Rosa, o seguinte intertexto “Nós estávamos em fundos fundos. Os quantos homens, de estranho aspecto. Mas muita era a minha decisão. Para ódio e amor que dói, amanhã não é consolo. Aquilo não era só mata, era até florestas. Sertão: é dentro da gente” (*HM*, p. 100-101). Para Benedito Nunes,

Não bastaria portanto dizer que O Torto, identificado a Camões pela comum lesão orbital, sai das câmaras femininas de Lisboa. Ele também se evade das páginas dos *Lusíadas* e percorre, em suas andanças, sobre folhas de livros a serem escritos no futuro, inclusive *Grande sertão: veredas*, uma floresta bibliográfica tropical, antropofagisticamente enxertada, entre tantas referências e citações (...). Esse contraponto à justiça satírica converte a Capitania de Pernambuco no lugar de amorosa convergência entre o passado e o presente das duas literaturas, com as suas tradições antiga e moderna entrelaçadas, acima do tempo (NUNES, 1982, p. 107).

A matéria de composição, em diversos momentos, vai apontando para o diálogo com a literatura brasileira, tanto que nomes como o de Carlos Drummond de Andrade parecem ecoar em momentos como este: “estremeceu o Albuquerque, tal um raio

o atingisse; porém mostras não deu de desconforto. Neste passo, veio-lhe a socorro um anjo benigno, um anjo torto?” (*HM*, p. 137). Aqui, lembramos as prerrogativas de György Lukács (2011) e Fernando Ainsa (1991; 2003) em relação ao modelo de romance histórico contemporâneo, sobretudo no tocante a sua estratégia intertextual. É a partir desse artifício que o romance se configura como possibilidade de amplo reconhecimento da história, via documento oficial ou mesmo por outras tantas fontes disponíveis do repertório cultural. O recurso intertextual, portanto, é uma das bases do romance histórico, na medida em que dialoga com outras referências para se constituir.

Assim, é a filiação do referido objeto de ficção à teoria do romance histórico, para a promoção da representação de uma determinada ocorrência da história – o processo colonizador português no Brasil – o mote de pesquisa que propusemos neste capítulo, tendo em vista que esse gênero refaz, de certa forma, o caminho que um dia a disciplina da história o fez, porém, de um ponto de vista distinto, já que subverte, dessacraliza, reavalia, reequaciona a empreitada portuguesa em pauta. Em outras palavras, buscamos captar no romance os traços constitutivos dessa forma de produção de ficção histórica, que recupera, de fato, um passado determinado, levando em consideração as influências que o gênero recebe nas décadas mais recentes. No caso brasileiro, podemos dizer que essa intersecção de diferentes frentes culturais e epistemológicas que regem a produção de narrativas de extração histórica traz, entre elas, resquícios voluntários do processo de formação literária e cultural. Como percebemos, o Modernismo literário é um desses elementos que se transporta para a narrativa de Haroldo Maranhão, evidenciando, ao mesmo tempo, que a evolução do gênero iniciado no século XIX por Walter Scott ocorre, no Brasil, de forma a determinar que esse modelo de narrativa esteja, inicialmente, vinculado a um sistema literário definido e, por isso mesmo, essa produção fictícia sofre os influxos históricos e estéticos também definidos por esse sistema. György Lukács já assinalou o forte pendor à adaptação desse gênero. Ao apontar para os sucessores de Scott, como o foram Pushkin, Manzoni, Cooper, Balzac e Tolstói, o teórico húngaro explicita a capacidade que estes romancistas tiveram de ajustar os princípios constitutivos do romance scottiano às necessidades históricas e estéticas locais vigentes, como defendemos anteriormente, portanto, consideramos o aporte teórico de György Lukács (2011), tanto quanto os pontos apresentados por Fernando Ainsa (1991; 2003) essenciais para aferirmos ser *O tetraneto del-rei* um romance histórico contemporâneo.

Com essa âncora, é possível verificar como o romance histórico brasileiro foi se constituindo, se modificando e se consolidando ao longo dos séculos XIX e XX, possibilitando verificar a maneira pela qual essa narrativa pôde apresentar, por vias da ficção, um panorama da própria construção e consolidação do gênero no país. Consideramos que no caso do romance em análise é necessário compreender os ganhos que adquire essa ficção, produzida já na segunda metade do século XX, e que lhe garante, por isso mesmo, ser portador do que chamamos aqui de produto de recuperação e reavaliação de um dos marcos fundacionais do país: a chegada dos portugueses. Fazer uma leitura atenta do romance de Haroldo Maranhão é, antes, verificar os aspectos que tornam possível uma leitura mais ampla da história do processo colonizador, visto, agora, por outra ótica e, por conseguinte, do gênero romance histórico, mais especificamente aquele que é produzido nas últimas décadas, antes da virada para o século XXI, sobre o qual largamente falamos no capítulo anterior.

Apesar de ser um gênero nascido na Europa, o romance histórico sempre foi, ora mais, ora menos uma prática literária no Brasil, por especificidades que já apresentamos, como o caso das necessidades inerentes a boa parte dos países da América Latina na busca por uma releitura da história. Até por isso, essa narrativa particular representou, em certos momentos, um importante mecanismo de apreço dos escritores. Nessa medida, coube ao romancista um método próprio da narrativa de fundo histórico: a recuperação do passado como pressuposto para reconfiguração da individualidade brasileira. No decorrer do século XIX, o projeto de nação tomou quase que por completo a atividade intelectual pátria, sobretudo a dos engajados romancistas do período mencionado. Vários escritores são representativos da produção do romance histórico no Brasil. Podemos sugerir, por exemplo, dois títulos de José de Alencar: *As minas de prata* (1862) e *A guerra dos mascates* (1873). Contudo, esse modelo narrativo continuou sendo produzido e novos romancistas dessa categoria foram surgindo nos anos posteriores ao do escritor de Messejana.

Em pleno século XX abrem-se novas frentes para a produção literária no Brasil. O intelectual brasileiro se esforça numa espécie de projeto de produção que traga à tona uma consciência mais aguda de sua própria sociedade e de sua prática como responsável pela representação da vida nacional, isso mais especificamente nas primeiras décadas do século XX. O romance se torna o padrão que reflete questões sociais

específicas dessa época no Brasil e, em particular, o cenário em questão pareceu bastante profícuo para a elaboração de ficções que reverberavam o homem em seu ambiente.

A narrativa de extração histórica no Brasil, como nos países onde primeiro foi praticada, trouxe consigo uma busca pela representação social e histórica. No entanto, na América Hispânica, as tentativas dos principais modelos de produção narrativo-ficcional de solo histórico divergem, de alguma maneira, da maior parte dos países europeus, com exceção, talvez, de Portugal. Como já antecipamos, trata-se, no caso específico do Continente latino, de necessidades de recuperação da história para a compreensão mais ampla e para uma espécie de consciência nacional mais justa, que outrora fora cerceada pelo discurso exclusivamente do colonizador. Nesse sentido, a produção de romances históricos brasileiros sempre foi muito significativa, desde o século XIX, especialmente no momento em que a jovem nação recebia influências estéticas e formais dos países da Europa ao mesmo tempo em que tentava se firmar política, social e economicamente livre. Também foi importante esse tipo de produção narrativo de ficção histórica já na segunda metade do século seguinte, período de expressiva contestação acerca dos relatos parcimoniosos oferecidos pela historiografia tradicional. Ter um gênero que captasse essas transformações geradoras de anseios próprios denotava, também, autonomia literária à nação que buscava se constituir como detentora de sua própria história. Segundo Roberto Schwarz, o romance “tem compromisso com a verdade sobre a vida numa formação social determinada, e faz parte de um movimento de crítica mesmo quando não o queira” (2000, p. 60). Assim, ao tentar se firmar em um terreno tão diferente do europeu, o romance histórico no Brasil teve grande importância como gênero, na medida em que procurou criar um retrato da sociedade, que formou as bases pelas quais nossas primeiras representações artísticas foram tentadas, especialmente na revisitação de nosso passado colonial. Por isso mesmo, o gênero teorizado por György Lukács (2011) foi sempre um importante veículo de representação nacional, entendido aqui como meio de expressão estética que possibilitava ao escritor a afirmação de um lugar de origem, como quem carrega a responsabilidade de interpretação e de valorização de sua terra.

Já em relação ao século XX, tudo indica que as grandes movimentações de ordem econômica e política forçaram em grande medida a também agitação no campo das artes e no Brasil não foi diferente. O Modernismo foi consequência, ou promotor, acredito que ambas as coisas, das grandes mudanças no campo artístico. Embalados pelo advento

industrial que se dava, sobretudo na São Paulo das duas primeiras décadas do século XX, os jovens Mário de Andrade e Oswald de Andrade, principalmente, embalsamaram expoentes como Anita Malfatti, Paulo Menotti del Picchia, Tarsila do Amaral e tantos outros a praticarem uma arte nova, um distinto estilo não só nas letras, mas como em todo campo de expressão artística. Durante a primeira década de vida do Modernismo brasileiro, Mário e Oswald publicaram vários trabalhos em que as diretrizes da nova literatura foram sendo estabelecidas. De caráter poético e crítico, quase sempre as duas coisas, as obras puderam nortear a produção artística brasileira. Essas publicações procuravam completar ou dar melhores formas ao que vinha sendo sedimentado no campo da subjetividade. Desde seu início, em fevereiro de 1922, os princípios do Modernismo foram sendo apresentados em prol da nova configuração literária. Mário e Oswald de Andrade compuseram a nova ordem artística no Brasil, em especial a nova ordem literária. As diretrizes modernistas geradas nessas primeiras décadas do século XX foram fundamentais para um redirecionamento das artes jamais experimentado, tanto é assim que se faz inevitável observar em produções mais recentes, como é o caso do romance de Haroldo Maranhão os influxos próprios da herança modernista no Brasil.

O que podemos dizer sobre esses aspectos, é que o romance de Haroldo Maranhão combina, além do forte trabalho de pesquisa histórica, uma herança brasileira ampla que dá a ver um arcabouço revelador da literatura informativa, do Romantismo, do Modernismo, além de uma vasta observação sobre a literatura portuguesa, como já mostramos. Consideramos esses recortes decisivos porque tratam de estratégias e de material de pesquisa que, por fim, possibilitam a construção de um romance histórico que dá conta de uma visão alargada e reveladora de uma importante faceta da história colonial brasileira. Sobre essa capacidade de ampliação das fontes de pesquisa, empreendida pelo escritor, outros expoentes das letras locais não podem ser esquecidos, enquanto material de apropriação para a construção do romance histórico do autor paraense. Entre os representantes das frentes conjecturais que buscaram configurar a própria formação social brasileira estão Sérgio Buarque de Holanda e Gilberto Freyre. Antonio Candido (1967) diz que ao produzir seus ensaios de viés histórico-sociológicos, esses estudiosos se apresentaram como importantes nomes. Dialeticamente, poderíamos afirmar, com isso, que a construção da figura indígena em *O tetraneto del-rei*, tem base, a exemplo do que falávamos do Modernismo literário, nas teorias de Gilberto Freire e nas de Sérgio Buarque

de Holanda sem, contudo, apagar as marcas de violência inevitável de todo processo aculturador, como por vezes foi negligenciado pela história e por determinada percepção sociológica, ainda que entre os nossos estudiosos.

Para Antonio Candido (1967), uma das fortes colunas da nossa literatura sempre foi a indagação sobre o destino do homem brasileiro. Partidários dessa premissa, afirmamos que o romance histórico continua essa tarefa, sendo produzido com o afã de uma interpretação mais justa da história social dos indivíduos. Segundo o crítico, na nova ordem literária, advinda com o novo século, “as nossas *deficiências*, supostas ou reais são reinterpretadas como superioridades” (1967, p.141, grifos do autor). Por isso mesmo, conforme Antônio Esteves (2010), a partir dessa nova consciência, o romance histórico brasileiro, produzido já na segunda metade do século XX, pôde se colocar com maior liberdade como representante também válido para uma versão mais justa da história. É o que acreditamos acontecer no caso de Haroldo Maranhão.

Deste modo, podemos entender serem importantes as novas frentes de produção artística, advindas da Semana de Arte Moderna, sobretudo aquelas apresentadas por Mário de Andrade, Oswald de Andrade e, posteriormente, pelos sociólogos que compuseram boa parte dos registros sobre as origens dos povos brasílicos. As orientações que surgiram por esses momentos específicos e por esses estudiosos habitam, como vimos, o romance de 1982, de Haroldo Maranhão. Os movimentos empreendidos por esses representantes aguçaram a consciência nacional, tanto que esse legado pode ser percebido nas diversas manifestações literárias produzidas no século XX, no que tange tanto ao campo estético-formal quanto ao ideológico. Por isso mesmo, uma influência que serviu como fomento para a prática cada vez mais dinâmica da narrativa de extração histórica no país. Basta um olhar atento para que se perceba reverberar em *O tetraneto del-rei* questões ideológicas, sociais e estéticas levantadas por esses expoentes ao longo do século XX. No romance aqui em análise, no que tange ao discurso do narrador, que por sua vez desconstrói o caráter heroico e rebaixa os feitos ascendidos pelo protagonista, há uma versão muito pouco idealizada das ações promovidas pelos desbravadores, porque talvez essa versão é a que melhor fale sobre a real configuração da nossa história.

No discurso do narrador externo, contraposto ao discurso do personagem protagonista, entra as categorias da revisão, da paródia e, sobretudo, da ironia, elementos próprios do modelo de romance histórico contemporâneo. Podemos apontar que uma das

principais revisões da história, por sua vez, ocorre tendo como ponto de partida a paródia que é realizada da carta de Pero Vaz de Caminha. Alguns trechos que elucidam essa perspectiva podem ser observados no romance. De forma geral, todo o processo criador, reverberado pela figura do narrador, parece propor a estratégia irônica e a perspectiva paródica. Em relação aos personagens históricos, por exemplo, o próprio Torto carrega em seu comportamento as marcas de um rebaixamento. Entre os combatentes, sempre muito fortes, de boa moral e vistosos nos discursos historiográficos consagrados, podemos citar o guerreiro Calafurna como uma oposição irônica e rebaixada desse modelo anteriormente edificado. Assim é descrito o integrante da tropa:

Era esse Calafurna apoucado de entendimento e perverso em meo aos mais perversos. Embarcara e viajara posto a ferro, por assassino e ladrão, réprobo que ao falar despedia pestilento bafo. Do qual bafo se dizia que a alma, por bastante suja, é que fedia intoleravelmente, ao contrário dos santos, que ao falarem lançam almiscarados fôlegos. No que se arriaram as âncoras das caravelas, dos ferros aliviaram os banidos; que passaram a ombrear-se com qualquer dos justos, sem haverem por diminuídos de crime ou culpa. Como se a chegada àquelas paragens os remissem de sentença, por mais pesada que houvera sido. A pena maior, representada pela terra hostil, apagava a pena menor, por mais infame que esta fora (*HM*, p. 45).

Em relação ao próprio Dom Jerónimo, o Torto, que em suas correspondências à amada proferia convicções elevadas de sucesso na empreitada e que, por resolução se colocava como o chefe maior, comandando com destreza as tropas valentes, tem, no discurso do narrador externo, a sua moral depreciada. Nessa outra versão, conduzida por um relator externo aos acontecimentos, o fidalgo mal se interessava pelas questões postas no empreendimento, tanto é assim que, ao ser convocado por Dom Duarte – seu cunhado e chefe de toda a expedição – a participar das decisões a serem tomadas, saía pela tangente o Albuquerque, “esgueirava-se, ao largo bordejava, escudado na monótona escusa de que de ciências guerreiras não curava, malmente acionando gatilho de mosquetão e inda assi a vulto atirando, que muita vez mirava leste e o chumbo ia a sair oeste a fora” (*HM*, p. 64). A banalidade dos títulos nobiliárquicos também é marca dessa narrativa de revisão histórica, já que os mesmos eram atribuídos sem muito critério e sem respeito à tradição: “se o Guedes foi visconde, por que o nosso caro leitão não poderia ser visconde também, o Visconde das Gamelas e Alguidares?” (*HM*, p. 166). Também há, como já vimos, o rebaixamento da linguagem permeando e costurando todos os demais desmerecimentos,

tanto quanto contrastando com o discurso proposto nas cartas de Dom Jerónimo, e por isso mesmo fazendo-se contraditório e paradoxal, por objetar-se ao apuro linguístico da época recordada.

Nessa busca pelo discurso oficial, mesmo que para promover a desconstrução, vale lembrar que a obra de Haroldo Maranhão recupera não apenas a historiografia oficial de Portugal-Brasil, mas se arquiteta num entremado de textos ficcionais dessas duas pátrias, numa espécie de teia que deixa ver outras referências que não só as da historiografia convencional. Para Sérgio Alves (2006, p. 159) “essa complexidade intertextual possibilita a abertura para com a tradição literária do Brasil e Portugal, por meio da ironia crítica que assume o caráter de desconstrução”. Essa mescla da intertextualidade, observada na busca pela literatura do colonizador e do colonizado para se tornar fonte do romance de Haroldo Maranhão, não é ingênua. Essas literaturas são fundadoras de suas respectivas nações e, no caso brasileiro, a produção de além-mar foi por muito tempo o horizonte artístico a ser emulado ou rejeitado. Ao apropriar-se de ambas as produções artísticas o que a narrativa de ficção histórica de Haroldo Maranhão parece propor é um diálogo que amplie as conjecturas acerca da mútua e recíproca interdependência desses dois países. Mas não só, pois esse diálogo é visto no romance como formulação própria da história de seu enredo, ampliando os sentidos materiais e simbólicos da reciprocidade entre colonizador e colonizado. Nesse sentido, a memória desse imbricamento não se reduz ao empreendimento conquistador e dominador, antes é uma recuperação cultural e ideológica, que possibilite ver como a construção desse romance é profícua, do ponto de vista das fontes, da reverberação do passado, do questionamento da história monumental e oficializada, da revisão das balizas outrora erigidas, numa mescla de informações que o coloca como uma teia de conhecimentos múltiplos. Isso, então, contribui para a ampliação do próprio conhecimento acerca da nação, dos povos, de seus costumes e de sua cultura, mas, como dissemos, não apenas por vias da recuperação da história como relato, como fato. O que ocorre aqui é a multiplicidade do foco de luz projetado nas fontes, a partir da construção de uma fábula que envolve um forte trabalho de pesquisa do romancista e que pode ser aferida nas ações empreendidas pelo narrador e pelos personagens da ficção.

A concepção que o romancista paraense tem do Brasil, enquanto formação, assimilação do outro, e sobre os diálogos transatlânticos entre as duas pátrias tornam-se,

então, ampliada. Sua ficção está alicerçada em aspectos pontuais levantados outrora por estudiosos das arenas sociológicas e antropológicas, como vimos. Basta pensar na perspicácia que o ficcionista teve de trazer à tona um modelo de colonização propriamente luso, porém fazendo importantes questionamentos acerca deste processo, por vias de sua ficção. Estamos a falar da disposição de espírito dos nativos e dos portugueses – para estes, uma estratégia – da assimilação pelo bom espírito e do bom convívio. Não estamos aqui defendendo que a colonização do Brasil possa ter sido pacífica. Não é o caso e nem poderia ser, até porque todo processo colonizador deve ser, assim com o é, espúrio, injusto e de forte imposição. Todavia, captar na história a aculturação entre nativos e colonizadores através dos acordos mostra-nos que essa narrativa de extração histórica tem fortes laços com a sociologia que se constituiu no Brasil no século XX, com conquistas similares, apontando, mais uma vez, para estudiosos como Gilberto Freire e Sérgio Buarque de Holanda, mesmo que precisemos lançar mão de um olhar crítico sobre esse diálogo proposto pelo literato, já que não há propriamente um endosso do discurso de fonte. Com isso, nota-se que o romance histórico de Haroldo Maranhão é, antes, uma estrutura coberta por várias estruturas e não se restringe a recuperar e reconstruir apenas uma alocação posta pelos historiadores acerca do processo colonizador de Portugal sobre o Brasil.

O romance em questão se apresenta como uma súpula da história e da literatura pátria. Para Sérgio Afonso Gonçalves Alves (2006, p. 112), “esse diálogo apresenta um quadro que norteia quase todo o conjunto de obra de Haroldo Maranhão”, já que se nota uma forte envergadura para com “o jogo com nomes, o entrelaçamento de textos, a intertextualidade, a apropriação associada à montagem que constroem o texto como tecido, emaranhado de fios que conduzem a um diálogo de autores e textos”. Segundo o mesmo estudioso,

Não há um apagamento ou eliminação da tradição, mas uma apropriação que impinge uma diferença. Sem sobrepor vozes, pois essas co-habitam o mesmo lugar, o texto, no entanto, é marcado pela conversão ou inversão que transgride a hierarquia. E é com esse sentido que o texto derivado se torna transgressor (ALVES, 2006, p. 119).

A passagem citada vem ao encontro do que anteriormente levantamos como propriedade específica da estratégia textual denominada ironia, tão abundantemente

utilizada no romance em análise. Esse recurso está presente, por exemplo, quando Dom Duarte Coelho, por não conseguir pronunciar com clareza suas ideias, confunde os seus comandados, que, por isso, se tornam frágeis na região de combate. Desta feita, apontamos que há uma crítica a respeito da própria língua do colonizador que, nessa ordem, parece não funcionar com precisão. Por seu turno, os comandados acreditam não ter compreendido o seu comandante devido ao alto nível de erudição deste. Na verdade, o que está posto em questão é a linguagem e o seu uso. Nessa medida, a erudição do discurso português se assemelha à desordem e à confusão das informações, pelo menos para os comandados, o que resulta, criticamente, no rebaixamento da importância e da validade da língua do colonizador. Esse aviltamento se dá, também, nas várias descrições rebaixadas dos homens comandados e de suas precárias condições de estadia, assim como a insalubridade das naus. Assim as apresenta o narrador:

Neste ponto, azado é que abreviemos o discurso e alcancemos terra firme, que, no solo de águas, muitíssimo mal e desconsolado se houvera o Albuquerque, reteúdo por dois meses ou mais naquela nau pestífera. A qual emprestava notavelmente os ares, pela unanimidade com que ali se abominavam abluções, como se a água conservada em tonéis e à sombra para aquele fim contivesse abrasivos que afligissem a pela e a roessem e sensivelmente a molestasse [...]. Quadra a hipótese de que, se invés de navegar, estancasse a nau e fundeasse, para o convés corvejariam urubus, ao corruptíssimo hálito da formidanda carniça. Se depusessem ao chão da nau, um toiro de abundante saúde e compleição, semelhante toiro desabaria à asfixia do maligno fartum (*HM*, p. 11-12).

É importante lembrar que uma parte da historiografia oficial já havia dito que muitos dos homens que vieram de Portugal para as terras recém-encontradas na América eram de caráter espúrio, criminosos. O que o romance de Haroldo Maranhão faz é atribuir essa baixa aos heróis que desbravaram esses recônditos, criando um narrador que destrona, ironicamente, um índice importante do processo colonizador: a alusão a homens sempre fortes e de bom espírito, vindos da metrópole para desbravar, ocupar e civilizar os homens nativos, por seu turno, sem espírito. O valente e guerreiro, assim como a sua inabalável moral heroica, nessa perspectiva, é sempre rebaixado: “sujeito pesado e grosso, não falava, roncava, grunhia, um bípede peludo, de largo peito e braços desiguais” (*HM*, p. 289). E assim é a forma pela qual o narrador externo apresenta o combatente Calafurna. Com a morte desse homem abominável, no entanto, é essa figura consagrada à condição de herói, quase mártir. Tanto que se cria, a partir de seu óbito, um grito de guerra para

incentivar, nas “batalhas”, os demais homens, em homenagem ao ex-combatente Calafurna: “Calafuuuuurna!”. “Não se atinando com a cabida de semelhante brado, brado de guerra?, mais ainda se acerrou, quando então ouviu a voz do comando imaginoso do capitão – Deeee novo! – Um! Dois! Três! Calafuuuuurna!” (HM, p. 81) ou, ainda: “tratava-se de um felicíssimo sinal só e só inventado por um cérebro de eleição: Calafuuuuuuuuurna! Um tiro, um, aprisionando mil tiros! Ensinava o empolgante estrategista” (HM, p. 90). Desse ponto de vista, o crítico do romance, Sérgio Alves, apresenta alguns desvãos da história:

A ironia se dá na tensão entre a descrição física desses personagens, com seus hábitos baixos, e a grandeza da missão que lhes foi destinada. É irônico que um bando de sujos e degredados tenham sido os responsáveis pela colonização da terra recém-descoberta (ALVES, 2006, p. 191).

Essa imagem contraditória, elaborada nas linhas da ficção, pode ser vista nos exemplos que trouxemos anteriormente. A própria dubiedade do discurso, proferido ora pelo protagonista, ora pelo narrador onisciente, é uma prática irônica acerca dos escritos historiográficos consagrados desde a carta de Pero Vaz de Caminha. Por seu turno, nessa carta, as trocas de mercadorias e o indício do que seria o processo de miscigenação vão sendo apresentados, todavia de forma harmônica e “positiva”, como vemos nos trechos da mesma missiva, advinda do discurso historiográfico de alicerce: “entravam pela beira do mar para os batéis, até que mais não podiam. Em verdade eles não chegavam até a borda do batel; próximo deles, lançavam os barris que nós pegávamos. E depois pediam que lhes dessem alguma coisa por isso” (CASTRO, 1996, p. 81). Vê-se, assim, que o espírito entre os nativos e os chegantes colonizadores eram, por vezes, cortês e conciliador, diferindo das narrativas proferidas pelo personagem do romance, Dom Jerónimo, a sua amada, como já elucidamos. Outro trecho oficial da carta de Caminha diz: “porém, tudo de tal maneira que no final todos andavam misturados. Eles ofereciam arcos e flechas por sombreiros e carapuças de linho ou por qualquer coisa que lhes fosse dada” (CASTRO, 1996, p. 86).

Outro importante ponto dessa obra narrativa, também de ordem temática, é o trato com a matéria da miscigenação. Dom Jerónimo, o Torto, promove a mescla dos povos e das culturas, articulada pelo casamento com a índia Tabajara e, posteriormente, pela conversão da mesma à religião católica. Assim, nesse romance, pacificamente mesclam-se culturas, apresentando um retrato da miscigenação e da difusão dos povos. *O*

tetraneto del-rei, ao expor seu ambiente e tempo memorial, de um evento importante na história dos povos, reconstrói, via ficção, um novo olhar inolvidável, proposto pela perspectiva de quem avalia os acontecimentos desconfiando deles, sobretudo, receando das versões oficiais apresentadas pela história-monumento. Isso porque, no romance, essa miscigenação se dá em via de mão dupla, intentada, objetivada e esperada pelos dois lados em questão. Na ficção, parece não haver prejuízos para as partes em relação à proposta de junção, o que produz, por sua vez, um forte traço irônico em relação ao processo de aculturação no Brasil, já que, como acreditamos, é impossível mensurar as sucessivas derrotas culturais, históricas e econômicas sofridas pelos nativos em função da invasão de suas terras. O saldo do romance é, também, um questionamento da viabilidade desse projeto impositivo.

Desta forma, o que o romance aqui apresentado faz, via arte, é a revisão de certa perspectiva historiográfica consagrada. Essa revisão só é possível, como vimos teorizado, a partir de determinadas escolhas de elementos que constituirão a produção narrativa, como é o caso da paródia e da ironia. É por meio desses elementos que o ficcionista vai tentar uma nova abordagem do episódio recuperado, trazendo à tona, quase sempre, uma versão mais justa e mais complexa do fato outrora apresentado por uma perspectiva monológica da história, através da voz problematizante que atribui ao narrador. Vale, nesse aspecto, retomar o estudo de Sérgio Alves acerca da importância do romance de Haroldo Maranhão. Segundo o pesquisador, a desconstrução aparece “de modo a fazer refletir sobre o discurso do opressor e sobre o resultado de um processo de hibridização, em que elementos de duas ou mais culturas, no instante do contato, repensam seus princípios, seus métodos e meios de sobrevivência, no período de colonização” (2006, p. 215).

Uma das constatações a que chegamos é a de que, no romance histórico de Haroldo Maranhão há uma forma muito particular, encontrada pelo romancista, para promover a representação social e histórica da nação, assim como para garantir uma versão mais ampliada e subvertida do processo colonizador português sobre o Brasil, até o presente da escrita, posta em circulação. Do ponto de vista da teoria do romance histórico, trata-se de uma produção bastante conducente para com a prática desse gênero inicialmente proposto por György Lukács (2011) e que depois, ao longo do século XX e já quase na virada para o XXI, tem suas estratégias de composição significativamente ampliadas. Por

isso, ao que constatamos a narrativa aqui estudada representa um típico modelo do romance histórico contemporâneo, segundo as diretrizes apontadas por Fernando Ainsa (1991; 2003) acerca dessa modalidade de escrita. Ao se inscrever nesse modelo de composição produz, satisfatoriamente, o papel de rever, visitar e oferecer múltiplas visões de um discurso antes encontrado apenas nos compêndios da historiografia. Por isso mesmo, acreditamos ser o romance histórico um gênero com forte vigor nos dias de hoje, tanto é assim que constatamos, no diálogo que empreendemos aqui com o objeto *corpus*, tal premissa. Podemos, ainda, justificar que o intento da produção do gênero iniciado por Scott ainda mantém, hoje, um forte traço originalmente encontrado nos romances do escocês: a necessidade premente dos povos de refletir sobre sua história, sobre o movimento ininterrupto e circular da vida que faz do passado uma lição candente para a compreensão do presente (LUKÁCS, 2011) e, para a hipótese do romance histórico brasileiro, por extensão, para o caso das ex-colônias, esse intento está visivelmente ligado à importância de se compreender uma história pretérita que muitas vezes foi furtada ou negada aos verdadeiros interessados. Por isso, o romance histórico, nesse aspecto, apresenta-se como uma das vias para essa reflexão e, por sua vez, o romance histórico contemporâneo, dado suas especificidades estruturais e ideológicas, ajusta alguns limites do modelo teorizado por György Lukács – até porque esses limites são dados pelo tempo histórico –, fazendo com que seja possível uma visão mais ampla e ao mesmo tempo revigorante sobre o passado. De todo modo, pretendemos caminhar para o final dessa explanação com a nítida concepção de que o romance histórico é uno, dotado de sua capacidade de ajustamento às tendências de épocas, como nos apresentou o seu teórico mais considerável, György Lukács (2011). Mais uma vez, conscientes do tempo histórico de publicação de *O romance histórico*, do pesquisador húngaro, podemos fazer vistas e assim assumirmos em boa medida, como válidas para o romance histórico contemporâneo, as observações feitas pelo teórico acerca da maneira pela qual a produção romanesca está relacionada com o presente, no caso dos romances humanistas das primeiras décadas do século XX. Mesmo que elucidadas aqui, as questões postas a seguir, salientamos, não se restringe, em nosso campo de estudos, apenas à análise que fazemos do romance de Haroldo Maranhão, mas antes, às duas próximas produções de narrativas de extração histórica, de Pepetela e de António Lobo Antunes. Por ora, deixamos a voz ao teórico:

Mais uma vez, é preciso ressaltar a oposição entre o romance histórico atual e seus antecessores imediatos. O romance histórico dos humanistas de nossos dias vincula-se de maneira muito estreita com os grandes problemas do presente e, ao contrário, por exemplo, dos romances do tipo de Flaubert, direciona-se para a figuração da *pré-história do presente*. Essa atualidade, em amplo sentido histórico, é um dos maiores progressos realizados pelos humanistas antifascistas; caracteriza o início de uma *virada* na história do romance histórico. Mas isso é apenas o *início* de uma virada, pois essa mesma virada conduz de volta às tradições do romance histórico clássico. A diferença que até hoje ainda os distingue já foi destacada por nós em diversas ocasiões. Para recapitular: consiste no fato de que o romance histórico dos humanistas atuais fornece – provisoriamente – apenas a *pré-história abstrata das ideias* que movem o presente, e não a *pré-história concreta* do destino do próprio povo, que é figurada justamente pelo romance histórico em seu período clássico (LUKÁCS, 2011, p. 408, grifos do autor).

Os pontos mais culminantes e representativos desta narrativa de extração histórica parecem acontecer nas últimas sessões, como vimos chamando atenção. Já ao aproximar-se do final da trama algumas cenas vão traçando um perfil de configuração do destino das principais personagens envolvidas no enredo e, por metonímia, do destino das próprias terras brasileiras e de sua formação. Começemos por apresentar o casamento de Dom Jerónimo de Albuquerque com a nativa Muira-Ubi, que lhe traria as vantagens da permanência da vida e garantiria o que, em desfecho, se tem por nação brasileira: “Português era-o na cor e nos costumes; estes afeiçoavam-se a pouco e pouco às leis dos naturais [...]. Lisboa era um sítio mais remoto que o céu” (*HM*, p. 183). O português aos poucos deixara de ser apenas um filho lusitano, assim como ocorrera, às avessas, com a sua nova esposa, domesticada aos moldes portugueses, inclusive com o batismo cristão: “se estás a querer entrar para a vida eterna, atém-te aos mandamentos: Amarás o Senhor, teu Deus, de todo o teu coração, de toda a tua alma, de toda a tua mente e o próximo como a ti mesma fora” (*HM*, p. 201). É assim, portanto, que o romance histórico de Haroldo Maranhão retoma o passado da história de colonização portuguesa sobre o Brasil para elucidar o presente, desvelando outras versões dos fatos, mas chegando ao ponto comum da miscigenação brasileira, como não poderia deixar de ser. É através de recursos da ironia e da paródia que o autor de *O tetraneto del-rei* dá voz a uma interpretação questionadora e deslegitimadora do processo de ocupação e aculturação da ex-colônia portuguesa, na medida em que esse processo se encontra distintamente reproduzido nas linhas de ficção, destoando-se da historiografia hegemônica. No romance o desfecho parece o mesmo da historiografia, com as partes se aculturando e promovendo a mescla dos povos. No entanto, não é bem assim. As propostas são diferentes e fazem com que a ficção se destoe da

oficialidade historiográfica. O que há de novo no trecho é a perspicácia do romancista em oferecer uma narrativa que dá luz à consciência sobre o percurso, preceito tão caro a György Lukács (2011), deixando marcas claras de uma movimentação histórica que bem poderia ter sido de outra maneira, que não a que por muitos séculos foi sendo reproduzida, sobretudo pelo poder diretivo das classes substancialmente dominantes e detentora do poder sobre as “verdades” históricas.

O papel de Haroldo Maranhão, nesse aspecto, é o de um escritor engajado, que participa de um projeto de rever as questões próprias de seu povo ao buscar, nas origens pátrias, uma revisão do que antes houvera sido posto pelo discurso hegemônico. Segundo Benjamim Abdala Junior (1989), o escritor engajado está em sintonia com as preocupações do presente. Caminhando em paralelo, Antonio Candido diz que por parte dos escritores brasileiros, a nossa literatura sempre se caracterizou por uma tradição empenhada:

Se atentarmos bem, veremos que poucas têm sido tão conscientes da sua função histórica [...]. Depois da independência o pendor se acentuou, levando a considerar a atividade literária como parte do esforço de construção do país livre, em cumprimento a um programa, bem cedo estabelecido, que visava a diferenciação e particularização dos temas e modos de exprimi-los [...]. Esta disposição de espírito, historicamente do maior proveito, exprime certa encarnação literária do espírito nacional (CANDIDO, 1997a, p. 26).

Acreditamos tratar-se do caso do romancista aqui estudado, já que ao produzir o seu romance histórico promove, a partir dessa elaboração, uma percepção do presente por vias da compreensão do passado. Esse é o projeto coerente de um romance histórico válido (LUKÁCS, 2011), assim também como o é o de Haroldo Maranhão. Seu programa de escrita não é puro e simplesmente o de construir um objeto inanimado, que sirva aos leitores como um mero passatempo. Ao contrário, a sua elaboração cobra muito mais do que isso do leitor e, no esmiuçar os labirintos simbólicos do texto, construídos com a ajuda da paródia, da ironia e da pesquisa empenhada sobre o material de base histórica e da tradição nacional, o romance faz compreender mais sobre a história de si e do ambiente social no qual se insere. O escritor, mesmo que involuntariamente, responde às necessidades de uma coletividade. Nas palavras de Abdala Junior “de qualquer maneira, com engajamento explícito ou não, com alheamento consciente ou não, sua arte será ideológica, com esquemas de pensamento historicamente situados a motivarem a apropriação das formas culturais” (1989, p. 136). Por isso, vale lembrar aqui, que o texto é

sempre um espaço discursivo de confrontos e de conflitos de ideias. Assim percebemos no texto do autor paraense que, a partir de sua elaboração, busca promover uma visão, no mínimo, diversa daquela posta pela tradição historiográfica. É nesse ponto que o romance se valida como formulação estética eficiente, na medida em que, enquanto romance histórico, promove o que de melhor pode se aferir desse gênero: captar os processos históricos e sociais do homem desde as camadas mais subterrâneas, dando a ver aquilo que possivelmente não seria possível por outra forma narrativa.

No próximo capítulo, em que trataremos do romance *A gloriosa família: o tempo dos flamengos*, de Pepetela, veremos como a história caminha junto à literatura na produção dessa narrativa, também configurada por nós como romance histórico, partindo dos princípios teóricos de György Lukács (2011). Todavia, a formulação dessa obra de ficção, também de nítida recuperação da histórica para a configuração de um entendimento sobre o processo colonizador português, dá-se a partir de estratégias relativamente diferentes. O processo de composição de Pepetela faz notar estratagemas distintos em relação à seleção e a apropriação das fontes de pesquisa que auxiliaram no delineamento da escrita do angolano. Trata-se de um romance publicado pela primeira vez em 1997, portanto, na última década do século XX. Cabe a nós, agora, partimos para o estudo dessa obra da literatura angolana e deslindar, nela, os contatos, conexões e vinculações em relação ao romance histórico tratado por nós até aqui.

Capítulo IV

*Não é só curiosidade vã, eu tenho sentido da História e da
necessidade de a alimentar: a figuração da colonização europeia de
Angola em A gloriosa família*

*Assim, os olhos vagueavam adormecidos pelas sombras, só os
ouvidos estavam atentos. E a imaginação, para preencher os
vazios*

Narrador escravo de A gloriosa família

Durante toda a nossa análise, no capítulo anterior, que versava sobre a produção ficcional do escritor brasileiro Haroldo Maranhão, insistíamos no constante diálogo de seu romance com um ponto específico de uma história ocorrida no Brasil, a colonização portuguesa dessas terras. No presente capítulo, o caminho de enfrentamento é relativamente semelhante, visto que percebemos ser o romance, agora em apreciação, outro importante objeto de verificação do que nos move em nossa pesquisa, a saber, o diálogo estrito entre a literatura e a história promovido por romances históricos que subvertem o discurso historiográfico oficial sobre um determinado evento histórico: as investidas de conquistas transatlânticas de Portugal e seus desdobramentos. Mais especificamente, adiantamos que o contato entre os romances escolhidos em nossas análises e as correspondentes narrativas factuais de fundação dos povos, cujas pátrias eles representam, reforçam a tese que aqui defendemos, a de que se trata de produções artísticas que reverberam os processos de colonização a que foram submetidos os povos nessas obras ficcionais representados. Desta feita, o que propomos é a abordagem do romance *A gloriosa família: o tempo dos flamengos*, do escritor angolano Carlos Maurício Pestana dos Santos, o Pepetela, publicado pela primeira vez em 1997, cuja edição brasileira, utilizada por nós, consta de 1999.

Nosso intento agora é o de verificar de que maneira essa ficção expõe em tela nítida os contornos da história de formação de Angola na primeira metade do século XVII, mais detidamente entre os anos de 1641 e 1648, com a ocupação e permanência dos holandeses que invadiram essas terras para se valerem das benesses do tráfico negreiro, expulsando da principal cidade, Luanda, os colonizadores portugueses. A ficção de Pepetela, por sua vez, ao se debruçar sobre um período histórico determinado, e valendo-se dele para, por vias da ficção, recobrar o próprio sentido histórico da realidade angolana, nos mostra que, mais uma vez, estamos diante do gênero romance histórico apresentado, no segundo capítulo dessa pesquisa, como produção artística que mais de perto mantém um contato com a historiografia oficial, seja para endossá-lo ou para refutá-lo, como veremos.

Tanto no caso do Brasil, quanto no caso de Angola, a partir das investidas marítimas de Portugal e da conquista deste por novos territórios, abrem-se precedentes até então nunca vistos acerca do tráfico negreiro. Essa valiosa “moeda humana” aguça a cobiça de outros povos que também detinham o manejo marítimo e, por isso mesmo, a disputa pela conquista de territórios e pela consequente captação de mão-de-obra escrava

passa a ser ainda mais acirrada entre os séculos XVI e XVIII. Coube à historiografia a tarefa de expor, via relatos factuais, os períodos correspondentes a essas práticas mercantis. No entanto, a literatura nunca hesitou em contá-la, mesmo que sua mais expressiva produção, nessa seara, tenha ocorrido muitos anos depois, já nos finais do século XX, com um aumento significativo de criações literárias sobre o tema. Deste ponto de vista, podemos dizer que essa nova produção, sobressalente, tem em seu bojo um elemento fortemente histórico, uma vez que os povos representados pelas literaturas, como as que aqui trabalhamos, são os mesmos povos outrora espoliados pelo mercado marítimo, reforçando o caráter engajado da arte e de seu estrito contato com a história, como discorreremos no capítulo primeiro deste estudo.

Ainda sobre um significativo aumento na produção de uma literatura que se volta ao passado, para recuperá-lo, em especial, aqui, para o caso de Angola, o que deduzimos é que esse tipo de representação só pôde mesmo acontecer dado um novo cenário histórico, o da independência recente dos homens ex-colonizados, possibilitados, agora, de se autorepresentarem e de serem representados por compatriotas. Esse é o caso especificamente do romance *A gloriosa família*, de Pepetela. O que se percebe é que há um empenho das literaturas mais contemporâneas em relação à prática de repensar a história de povos africanos, como os angolanos. Essa prática parece responder a uma necessidade de reinterpretar, dando uma configuração mais humana e justa aos povos há tantos anos e por tantas maneiras silenciados. Nessa medida, o que se percebe é uma espécie de projeto ideológico de reconfiguração da história, vista e revista agora pela ficção, no afã de compreender a formação da sociedade angolana. Esse processo parte não mais da perspectiva do colonizador ou do olhar distante do cronista estrangeiro, mas se efetiva do esforço, por parte de um protagonista integrante do meio, de dar voz às massas que ele representa e nela se vê representado, pois ambos os sujeitos formam essencialmente a genealogia pátria do recente país de Angola. No caso das ex-colônias, a investida de escritores nacionais na produção de uma literatura que consiga delinear a sociedade, a cultura, a economia e as relações humanas, a partir do foco de luz dado ao tempo pretérito, pode estar ligada também ao interesse de reconstruir as ruínas do passado, propiciadas pelas diversas disputas e enfrentamentos sofridos e intentados, tanto por estrangeiros quanto pelos povos locais, em uma longa disputa que gerou uma considerável desolação.

Por isso mesmo, talvez a melhor estratégia de reconstrução, a partir de um ângulo mais plural e menos sectário, seja então o campo da literatura.

O gênero narrativo de ficção, como arte que capta muito de perto a vida social e histórica, como esboçamos nos primeiros capítulos, torna-se essencial na busca pela representação ficcional do substrato histórico, ainda em construção em Angola. O romance histórico contemporâneo, por sua vez, busca no discurso já balizado pelo registro factual o chão histórico sobre o qual irá trabalhar, às vezes revendo e revertendo a lógica outrora estigmatizada pelo discurso opressor da historiografia. Intuito libertário claramente memorável já que, nesse percurso, por si só, o ato autônomo de fala já se configura como um concreto histórico possivelmente demarcado. Por isso, o narrador do romance histórico em Angola adquire para si certa posse social e histórica do direito à fala. Consciente disso, o romancista pôde corrigir ou dar uma nova versão aos registros que, por muitas vezes, omitiu o essencial da vida do homem, na medida em que outrora se privilegiava um olhar de cima, unívoco e que não deixava transparecer as lacunas do discurso do dominador.

Retomando uma perspectiva já defendida por nós, toda construção narrativa é passível de brechas que podem ou não serem completadas por aquilo que talvez não tenha ocorrido, do ponto de vista da realidade factual. Esses vazios, no entanto, não devem ser silenciados. Muito do que não foi contado pode dar a ver uma dinâmica que também elucida e faz compreender a vida social de determinado povo. Assim, a literatura, e em nosso caso específico o romance de extração histórica, vai prospectar também esses interstícios, valorando-os, a fim de possibilitar uma amplificação do sentido em relação ao fato histórico. Ao mesmo tempo, é da literatura que se tem adquirido uma tendência à contestação e à revisão do discurso consagrado pelos cronistas e historiadores que erigiram boa parte dos registros da memória angolana. Para Benjamin Abdala Junior, essa busca por uma representação social e autônoma está ligada intimamente ao anseio pela independência, que desencadeou uma necessidade de auto-representação que alteraria a sociedade e a própria linguagem, por meio da qual o homem passaria a se posicionar. E, por isso, houve importantes mudanças e implicações também no sistema da linguagem literária. Para o estudioso, “tratava-se de estabelecer um novo poder de linguagem, que se afirmou a partir dessa época e que vem até os nossos dias, já dentro da situação de pós-independência” (1989, p. 87).

Especificamente, para o caso de nossas análises, interessa-nos aqui verificar de que forma essa nova força da linguagem, sobretudo a literária, incorporada ao gênero romance histórico, produto de nossa pesquisa, pôde captar a vida social e transmutar a história factual em narração ficcional. Em um de seus estudos, o pesquisador Perry Anderson expõe que “o romance histórico começa com um exercício de construção nacional” (2007, p. 211) e, por isso mesmo, esse é um gênero eminentemente político. Desta forma, o romance angolano de Pepetela extrapola o campo desprezioso do simples fabular e se apresenta como produção consciente e engajada em relação à compreensão e reverberação da história de seu povo. Para Inocência Mata, a relação que se estabelece ente a história e a ficção é recorrentemente comum no caso das literaturas de lugares onde emergem conflitos de ordem social, cultural e política, pois a escrita passa a ter um poder de “autonomização”. Segundo a estudiosa, o caso de Angola é singular e essa singularidade “advém do fato de que pela literatura se vai escrevendo também a história do país” (2009, p. 195). Por isso mesmo, no modelo de romance histórico que apresentamos aqui, cujas principais bases estão balizadas pela teoria do romance clássico, de György Lukács (2011), e pelos apontamentos desse mesmo gênero, desta vez mais contemporâneo, apresentado pelo uruguaio Fernando Ainsa (1991; 2003), quase sempre essa espécie de produção é fruto e necessidade da periferia, de regiões fora do centro e que comumente tiveram suas histórias fundacionais originadas pelo discurso do outro.

O processo de escrita e produção africano, segundo apontam estudos levantados por Maria Nazareht Fonseca (2008), parece iniciar-se, mesmo que timidamente, em meados do século XIX, com a implantação da tipografia em Cabo Verde, em 1842, seguido por Angola, em 1845, daí expandindo-se para outras regiões como Moçambique, São Tomé e Príncipe e na Guiné-Bissau, no decorrer das duas décadas seguintes. Já no século XX, mais especificamente em Angola, um importante marco de manifestação e de produção é responsável pela ampliação da escrita, sobretudo a de contestação. Trata-se do Movimento dos Novos Intelectuais de Angola, entre os anos quarenta e cinquenta, que buscava uma conscientização em relação aos problemas nacionais advindos da situação colonial em que os angolanos se encontravam e, conseqüentemente, a divulgação da possibilidade e dos ideais de libertação, pela mobilização das forças populares. Segundo a estudiosa, é nessa mesma época, em 1948, que um grupo de intelectuais lança o movimento “Vamos descobrir Angola”. “Nesse sentido, a valorização do passado é o tema

forte que fomenta várias publicações e ações desenvolvidas pelos escritores que intentam substituir o alheamento produzido pela dominação colonialista” (FONSECA, 2008, p. 32). Essa investida em prol de um conhecimento local ganha, sobretudo apoiado pela escrita literária, força substancial para fazer do movimento da época um dos grandes influenciadores no processo de autoconhecimento dos povos angolanos. Não podemos deixar de elucidar, contudo, que os movimentos de propagação da produção durante esse período estão intimamente ligados aos avanços políticos dos partidos de libertação da situação colonial. Tanto é assim que o fortalecimento dessas correntes criativas nas artes culminará na criação de um importante partido de libertação, o MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola) (FONSECA, 2008). Vê-se, assim, que as letras no processo de autonomização dos povos locais foram essencialmente importantes, tanto é assim que é nesse cenário, o da criação do MPLA que “o aparecimento da revista *Cultura* (1957) confirma tendências que estarão, por certo, no bojo de projeto de nação angolana assumido enfaticamente pela literatura (FONSECA, 2008, p. 37).

Como se vê, a literatura angolana surge na segunda metade do século XIX, apesar de sua produção ser pouca em quantidade e representatividade, se comparada às produções mais recentes. Essa escrita tem em seu bojo as marcas próprias da “negritude” ou da “africanidade”, como definiu Manuel Ferreira em *Literaturas africanas de expressão portuguesa* (1987). Nas primeiras expressões literárias, a cidade de Luanda quase sempre é o espaço narrativo e as relações sociais deixam ver as marcas próprias das peculiaridades de uma nação ainda mergulhada no sistema colonial de espoliação, porém sem uma reflexão muito aguçada dessa própria situação. Essa realidade de espoliação, no entanto, vai se transformando ao longo do século XX, sobretudo no período posterior à independência de Angola. É nesse cenário que, motivados pela busca de delinear a sociedade em prol de sua reestruturação que autores como Pepetela percebem a necessidade de fazer da ficção um caminho para a compreensão desse novo momento histórico. Há uma corrente de força comum aos escritores desse novo cenário, pois se trata de uma motivação partilhada, que é traduzida pela busca de uma formação nacional coesa para o povo angolano. É na literatura, nesse caso, que Pepetela vai empreender seu importante projeto de abordagem acerca de um objetivo central: o olhar cuidadoso e reflexivo sobre o seu próprio país. No conjunto de sua obra o tema da movimentação social é sempre pauta recorrente. É pelo romance que o autor passa a ser conhecido como

importante escritor de um conjunto de necessidades, que é o de representar uma pátria ainda por ser erigida. Ademais, o caminho da ficção, como o próprio autor revela, possibilita captar o homem e o meio sob os vários prismas e ângulos, que talvez não fosse capaz por outras vias de representação. É com o romance, em particular, que o autor vai apresentar uma história presente de Angola a partir de suas raízes, muitas vezes fincadas nas profundezas dos séculos longínquos, como o do período da invasão e da colonização europeia, nosso campo de interesse. Faz-se importante, por isso mesmo, retomar a própria fala de Pepetela em entrevista concedida às pesquisadoras Rita Chaves e Tânia Macêdo. Segundo o romancista,

é que me parece, exceto Castro Soromenho, não há ainda na ficção uma análise da sociedade colonial. Ora, há muita coisa de Angola de hoje e de Angola de amanhã que encontram explicação nessa sociedade. Porque apesar da luta de libertação, apesar da independência etc., muita coisa ficou fundamentalmente em termos do que se pode chamar muito genericamente de cultura, incluindo contemporâneos sociais, preconceitos etc. Há uma série de reações que tiveram que ser explicadas pela história colonial. Há educação que receberam em determinado meio. Depois houve a ruptura. A independência é uma ruptura, um trauma de que se recuperam numa nova sociedade, mas com muita coisa que vem de trás (CHAVES; MACEDO, 2009, p. 35).

As produções que se debruçam sobre um passado específico, no afã de recobrá-lo, para então compreender a atualidade da estrutura social e histórica vigente, é uma das mais importantes prerrogativas desse gênero narrativo nascido com Walter Scott. Essa relação do fato pretérito vivido no presente é bastante discutida pelo teórico húngaro quando afirma ser um método narrativo que possibilita a “presentificação do passado”, uma “necessidade histórica” premente dos escritores engajados em revisitar o tempo pretérito. Tal perspectiva pode ser facilmente compreendida como um dos eixos centrais do projeto literário de Pepetela, em vista da importância que, declaradamente, o romancista dá a um projeto de escrita de recuperação da memória, para a compreensão da vida corrente.

De toda forma, o que se nota é uma busca crescente da literatura como forma de delineamento das questões sociais, políticas e econômicas angolanas, assim como sua discutida condição de ex-colônia. Desde a virada do século XIX para o XX, passando pelas gerações nativistas de 20 e 30, o intelectual angolano via na literatura um meio de questionamento e de figuração da realidade social. Via de regra, o cenário da literatura

angolana progressivamente vai tomando partido das causas e das lutas do país, buscando aguçar um sentido de consciência crítica para com os processos de lutas que depois culminariam na independência de Angola. Por isso mesmo, a arte literária assume o papel muitas vezes destinado a outras áreas do conhecimento – como a da antropologia – tomando posição na apresentação das questões do povo angolano em conflito. Com isso, foi a literatura que primeiro pôde dar a ver uma espécie de retrato social, que possivelmente não teria sido proporcionado por outra esfera do conhecimento, em particular, no espaço das recém ex-colônias.

Parece-nos que para Pepetela a literatura de impulso histórico dificilmente deixaria de ser produzida. No caso específico do autor, há em sua história individual um ponto importante para evidenciar essa questão. Ocorre que o romancista travou batalhas em prol da libertação de seu povo não somente no campo das letras, mas também nos espaços de beligerância, pois foi um ativista, um militante ativo e um guerrilheiro junto às forças que buscavam a independência do país. Esse caminho nacionalista trilhado pelo escritor pode ser percebido, transmutado em arte, em suas principais produções, como é o caso de *Mayombe* (1980), *A geração da utopia* (1992) e *Parábola do cágado velho* (1996). No caso de *A gloriosa família* (1997), não são as lutas nacionalistas que perpassam as páginas dessa ficção, propriamente, mas é o passado histórico colonial de Angola – mais especificamente o do embate entre holandeses e portugueses pelo comércio escravista da região – que muitas vezes podem se fazer perceptíveis nos desdobramentos das forças dessas lutas em âmbito mais contemporâneo, como veremos mais adiante. Pode-se dizer, então, que nas mãos de Pepetela Angola sempre teve uma representação forte e persistente. É a partir de sua produção ficcional que a história de seu país ganha relevo, não apenas a história demarcada como algo estabelecido, como produto, mas antes a história em construção, que propicia uma urgência quase que imediata, já que se trata de um país cuja independência, de algum modo, ainda está por ser feita. Esse autor, de formação ideológica de base marxista “revisita a história, salientando as questões de poder e dominação, sem cair no dogmatismo, na medida em que desconstrói a história através de recursos ficcionais ímpares” (FONTES, 2010, p. 51).

5.1. Um espaço de disputas e de silêncios

Pode-se dizer que o romance *A gloriosa família* é uma narrativa de recuperação histórica da síntese tanto da linhagem de uma elite gerida pela família Van Dum, ainda hoje de forte influência política e econômica no país, quanto da genealogia de Angola e, sobretudo, das imposições colonialistas sobre esse território, portanto, o romance também trata da estirpe daqueles que compuseram e compõem o cenário da pátria. Nas principais linhas dessa elaboração está o patriarca Baltazar Van Dum, que tomaremos em nossa análise como a metonímia da própria formação angolana. Ocorre que Van Dum é um holandês, de espírito tendencialmente português, o qual serviu ao exército de Espanha em sua juventude e que mora em Angola desde os seus 26 anos de idade. Em Luanda casa-se com uma negra da localidade e tem filhos dentro e fora de sua oficialidade matrimonial. Os filhos de dentro, concebidos com a esposa Dona Inocência, convivem pacificamente com os filhos de fora, gerados com as escravas que ali residem. A questão da aceitabilidade da mestiçagem é algo que não se põe de todo problemático na família de Van Dum, tanto é assim que alguns filhos de fora são conduzidos ao gerenciamento de bens e comércio da família, assimilados por todos e postos na mesa de jantar, junto aos demais, como é o caso de Diogo. Baltazar Van Dum, maluco³⁵ que convive pacificamente com os portugueses em uma época de invasões holandesas, pode ser visto como uma representação genuína dessa terra e dessa gente.

O encontro de etnias sempre foi uma constante nos processos de colonização empreendidos pelos portugueses, como ocorreu na experiência brasileira. Aqui, no caso específico africano, as condições sociais impeliam ainda mais o processo de miscigenação, tanto que até mesmo os cargos importantes da política local eram ocupados por mestiços, na medida em que não havia representantes da coroa portuguesa em número suficiente para alguns postos de trabalho, como mostra Isabel Pires de Lima, em seu estudo. Para a pesquisadora “Angola é uma sociedade culturalmente dualista, fruto da especificidade do colonialismo português naquele território, responsável pela criação de uma sociedade bioculturalmente mista desde os tempos mais recuados da colonização”. Em decorrência disso “a sociedade angolana actual é feita da coexistência entre uma sociedade crioula, que gravita num mundo citadino e moderno e as sociedades tradicionais” (1997, p. 130). Na

³⁵ Povos holandeses ou os descendentes diretos desses em Angola.

perspectiva da historiografia, “Luanda era uma cidade com uma população africana majoritária, um segmento populacional de mestiçagem imensa e uma minoria de pessoas brancas” e, sobre o comportamento diário, atesta-se que “era africano o seu cotidiano, inclusive no não cumprimento das regras emanadas da administração portuguesa” (PANTOJA, 2011, p. 87). Por isso mesmo, no campo da ficção os filhos de Baltazar Van Dum e de sua esposa Inocência seguem os mesmos caminhos possibilitados pela mescla de raças. Eles são responsáveis por várias relações em que pessoas de classes ou etnias diferentes se envolvem, às vezes de forma pacífica e, quase sempre, de forma conflituosa. Boa parte deles termina por se casar, mudando-se para outros lugares e difundindo o novo grupo, agora não mais português ou holandês, antes, uma mistura que conta, por exemplo, com os filhos da terra e de outras paragens, como é o caso do casamento de Ambrósio com a brasileira Angélica Ricos Olhos.

As questões familiares privadas de Van Dum dão-se em um chão histórico bastante específico. A narrativa de ficção demonstra os anos que vão de 1641 a 1648, período em que os holandeses invadem e tomam dos portugueses as terras onde hoje se situa a capital Luanda, compelindo estes povos à fuga para o interior da colônia. Os meandros da história local e dos projetos expansionistas e escravistas, portanto público, de Portugal e Holanda, assim como o embate histórico entre essas duas nações colonizadoras vão ganhando espaço na medida em que as ações particulares e coletivas vão sendo enredadas no mesmo campo narrativo. Van Dum, holandês de genealogia e nascença, estimado por seus compatriotas, busca, no cenário hostil dos embates comerciais entre os povos colonizadores, mediar as relações pessoais e sociais, posicionando-se dubiamente e de forma ambígua em relação as duas empresas escravocratas, para que, assim, possa conseguir o benefício próprio.

Todo esse conturbado andamento histórico é narrado por um escravo mudo, que faz da sua posição privilegiada no tocante aos fatos acontecidos e, ainda, do exercício da imaginação – recurso de preenchimento dos vazios epistemológicos – ferramentas suficientemente capazes de construir um relato vigoroso sobre a família de seu dono Baltazar Van Dum e das movimentações históricas e sociais daqueles períodos de disputas, incertezas, desmandos e descasos, propiciados pela força dos interesses econômicos empreendidos pela Companhia das Índias holandesas e pelos portugueses em busca da mão de obra escrava. Por esses caminhos é que identificamos ser romance *A gloriosa família: o*

tempo dos flamengos uma produção que promove um profícuo diálogo entre a história e a literatura, mais especificamente entre a história de determinado cenário social angolano e a literatura daquele lugar. Portanto, trata-se de um típico romance histórico, como propusemos analisar aqui esse *corpus* da ficção.

No romance de Pepetela há um dúbio jogo de apresentação da história. Ocorre que em alguns pontos da narrativa o escravo, que domina ironicamente todo o enredo como apresentador dos episódios ocorridos, encena fatos um pouco destoantes daqueles representados nos compêndios oficiais da historiografia, a partir da amostragem de certas baixezas cometidas pelos ilustres ícones da história local. Já no primeiro capítulo, ao narrar os resultados da invasão holandesa sobre Luanda, impelindo o combate e a retirada dos portugueses da região, a figura do então governador dessa colônia, um representante português, aparece exibido como um líder fraco e sem muitas forças para enfrentar, em combate, o adversário que agora chega pelo Atlântico tomando suas possessões. Os portugueses, como se sabe, não tentaram uma reação pelas armas e se retiraram da cidade capital sem maiores resistências. No romance, essa passagem é assim apresentada:

Vendo-se com o papel na mão, o governador correu para a casa do dito Abreu de Lima e daí deu ordens imediatas a todas as guarnições para abandonarem as posições defensivas e se concentrarem na parte alta da cidade. Foi então que um morador ouviu o primo dizer em voz baixa ao governador, fiz tudo como vós mandastes, ao que o governador agradeceu, vos devo não só a vida como os cabedais. E este morador durante o recuo contou ao meu dono e a outros que afinal o governador é que tinha arquitectado a retirada sem combate, mas como ficaria mal visto se o fizesse de frente, teria mandado o primo sugerir a ideia de caxexe ao bispo e aos outros (PEPETELA, 1999, p. 40).

Os moradores de Luanda, por seu turno, sequer tiveram da parte de seu governador uma tentativa de reação à invasão holandesa, tendo de deixar suas casas às pressas, assim como os seus pertences de estima e de valor, que seriam posteriormente saqueados pelos soldados malufos. Já a historiografia oficial apresenta-nos outra perspectiva em relação ao relatado pelo romance. Mesmo nos estudos mais recente, sobre a investida em questão, tem-se que foi solicitado a Lisboa “um apoio militar para fazer frente à resistência e aos contra-ataques do Ndongo e também para combater os holandeses, que passaram a freqüentar assiduamente a costa angolana” (PANTOJA, 2011, p. 68).

Em se tratando das ciências históricas, a base de pesquisa e apropriação factual de Pepetela foi, sobretudo, o livro *História Geral das Guerras Angolanas*, do militar e também importante cronista português António de Oliveira Cadornega. Nesse estudo, o historiador centra-se no período de ocupação dos holandeses em Angola, todavia o retrato não é feito sobre os acontecimentos na cidade capital. Ao contrário, Cadornega se dedica aos relatos ocorridos no povoado de Massangano, para onde se refugiaram os portugueses nesse período. Do outro lado, no caminho da ficção, o escravo narrador subverte o relato de apropriação de seu autor-criador, ao centralizar-se sobre outras paragens, mesmo tendo como base os registros factuais do cronista lusitano do interior angolano. Talvez esse expediente seja o primeiro indício de que o romance histórico de Pepetela tenha, com esse intento, buscado suprir os espaços vagos deixados pela narrativa da história desse evento.

A globalidade do romance é uma releitura crítica dos fatos relatados na *História Geral das Guerras Angolanas*. Com efeito, Cadornega conta os eventos ocorridos em Massangano, e o historiador-escravo apresenta-nos fundamentalmente os relatos ausentes, a narrativa alternativa daquilo que se passou em Luanda (CHAVES; MACEDO, 2009, p. 116).

Por isso mesmo, a apropriação do factual, nesse caso, faz-se bastante peculiar, na medida em que não se pode simplesmente negar a autenticidade histórica do relato romanceado, já que se trata da recuperação de um evento pontual da história de Angola. O que se narra dos fatos ocorridos em Luanda pode ser encarado, nessa relação factual-ficção, como a história daquilo que poderia ter sido, já que são as lacunas de um relato que não foi feito, mas que pode ser deduzido a partir da aproximação com os eventos evidenciados na cidade de Massangano, pelo cronista Cadornega. É, em síntese, a paródia de uma história que não foi escrita, mas que pode ser imaginada com bastante embasamento nas ações acontecidas nas proximidades de Luanda da mesma época, subvertendo-se a ordem do factual-ficção, do ponto de vista da validação de seus respectivos relatos. Dizemos assim porque basta verificar atentamente que o que aconteceu em Massangano, visto pela ótica historiográfica, é, no fundo, consequência da história de Luanda, somente contada séculos depois, pelas vias da ficção. Por isso suscitamos a seguinte questão: dialeticamente, talvez as crônicas de Cadornega só pudessem ser validadas posteriormente à elaboração ficcional de *A gloriosa família*, já que, as ações e acontecimentos do interior angolano só têm razão de ser em decorrência das investidas no

litoral dessa colônia contadas, muito depois, pelo narrador escravo da ficção, que aqui está livre para manifestar seu ponto de vista.

Nas mãos de Pepetela, a história está conectada ao presente. A recuperação da vida social e histórica de seu povo vai ao encontro do que procuramos evidenciar aqui. Trata-se de um escritor empenhado na tarefa de problematizar a história a fim de torná-la mais conhecida e promissora. Daí a importância de se retornar às premissas outrora defendidas por György Lukács (2011) sobre a “presentificação do passado”, que é matéria essencial do modelo de romance histórico que aqui apontamos como base para o corrente estudo. Também para Benjamin Abdala Junior (1989), o escritor pode produzir sua obra respondendo a necessidades de um grupo. Essa construção, visando tal objetivo, pode ou não ser consciente. No caso de Pepetela, parece-nos que há um projeto explícito de reconhecimento da história de seu povo. Tanto é assim que, como dissemos, a grande produção do autor está a cargo da necessidade de visualização, via ficção, dos traços definidores do presente angolano, ao reportar-se ao passado. Por isso, a depender do posicionamento de um escritor, “com engajamento explícito ou não, com alheamento consciente ou não, sua arte será ideológica, com esquemas de pensamentos historicamente situados a motivarem a apropriação das formas culturais” (ABDALA JUNIOR, 1989, p. 136).

Alguns pontos fulcrais do romance apresentam um contato explícito com a historiografia fundacional de Angola. A obra é constituída por doze capítulos, dentro os quais dez são iniciados por epígrafes retiradas das narrativas oficiais da história local, no século XVII. Além disso, todos os capítulos são datados de mês e ano, começando por fevereiro de 1642 e tendo no último capítulo o frontispício de agosto de 1648, portanto, estruturalmente a narrativa é datada de seis anos e seis meses, o que não condiz pontualmente como o espectro narrativo, baseado numa recuperação memorialística da invasão holandesa de Angola, franqueada pelo narrador escravo. Os paratextos, como epígrafes, títulos, subtítulos, prólogos, epílogos, notas de rodapé, etc. servem, como define Celia Fernández Prieto (2003), para orientar na interpretação e para situar o leitor sobre a filiação do texto. Para a estudiosa do romance histórico, de um ponto de vista estruturalista, a narrativa ficcional de extração histórica, desde sempre, se valeu desses elementos paratextuais com o objetivo de deixar claro sua intenção, seu projeto, e assim guiar o leitor para a compreensão das relações objetivadas pela obra de ficção. No caso

específico de *A gloriosa família* as epígrafes têm um papel relevante, na medida em que elas são trechos precisos dos relatos historiográficos e funcionam como elo entre o texto factual e o texto de ficção. Além disso, “no es infrecuente encontrar en las novelas históricas contemporáneas epígrafes que anuncian aspectos temáticos o señalan algunas claves de lectura” (PRIETO, 2003, p. 175)³⁶.

No romance de Pepetela as epígrafes, por sua vez, não são invalidadas ou desconstruídas pela narrativa ficcional que as seguem. A cada capítulo, pelo contrário, o que se vê enredado é a reafirmação de uma perspectiva já apresentada no texto historiográfico do prelúdio. Nem sempre o que se percebe nos romances históricos mais contemporâneos é esse alinhamento entre a epígrafe, tida como texto factual, e o texto de ficção propriamente dito. No romance angolano, o intento da revisão da história não passa pela simples desconstrução deste ou daquele trecho da historiografia. Muito mais próximo da teoria lukacsiana do romance histórico, Pepetela propõe uma reavaliação do passado de Angola sem, por isso, desconsiderar que essa história possa ter de fato acontecido, como a apresenta a historiografia. O que ocorre, no entanto, é um preenchimento das lacunas dessa história e, principalmente, a recuperação ou encenação de certas passagens para uma compreensão mais ampla dos resultados presentes na vida do povo angolano.

Na composição estrutural do romance *A gloriosa família*, o prólogo é o primeiro elemento que nos chama a atenção. Trata-se de um trecho histórico do livro *História Geral das Guerras Angolanas*, publicado em 1680, de autoria do militar cronista António de Oliveira Cadornega. Esse registro factual apresenta a figura de certo homem de nome Baltazar Van Dum, “flamengo de Nação, mas de animo portuguez”, que por seu turno é o principal personagem da narrativa de Pepetela. O texto de Cadornega sintetiza os primeiros fatos narrativos do romance, nos quais o representante Van Dum é colocado em risco de morte, quando da instalação dos holandeses em Luanda, já que mantinha estrito contato com os portugueses ali outrora residentes e que, agora, estão refugiados na cidade interiorana de Massangano. Desta feita, evidencia-se a tônica da ficção: o diálogo entre a história narrada e a invenção criadora será o combustível do romance *A gloriosa família*.

No primeiro capítulo o narrador escravo nos informa da invasão dos povos holandeses, por isso “os comerciantes do porto fugiram, as bodegas fecharam” (PE, p.

³⁶ “é frecuente encontrar nos romances históricos contemporâneos epígrafes que anuncian aspectos temáticos ou apresentem algumas chaves de leitura” (tradução nossa).

12)³⁷. O escravo inicia o seu relato recuperando o passado recente, para relatar os fatos ocorridos até o seu presente narrativo, que é também o seu tempo de vivência. Por isso mesmo, as datações dos capítulos, do ponto de vista estrutural, não correspondem aos sete anos de ocupação holandesa e sim a um tempo que mescla o presente do narrador e suas inserções sobre um pretérito, não muito distante de si, para dar conta de entrelaçar os fatos e compor a sua história. Nas palavras do escravo, já no primeiro capítulo do romance, “os malufos ocupavam Luanda há cerca de cinco meses e já começavam a mudar o nome das coisas. Assim se sentiam mais confortáveis, vá lá entender o porquê” (PE, p. 14). Mesmo assim, a perspectiva de cronista dessa história, empreendida pelo escravo, é a de dar detalhes que possibilitem a verificação dos fatos narrados ou, pelo menos, que dê ao seu relato uma aparência de veracidade, como vemos quando o narrador pontua: “vamos agora aproximar-nos do Convento dos Franciscanos, neste momento abandonado, pois os frades fugiram com o governador e mais os jesuítas do colégio e os padres da Sé e os moradores todos desta cidade de Luanda”, ou, ainda “Luanda ficou vazia naquele 25 de Agosto de 1641” (PE, p. 15).

O narrador, ao se apropriar da história para informar a sua visão dos fatos expõe, também, questões que extrapolam o cenário de sua terra local. Ocorre que a intenção desse escravo bem informado é dar a ver uma história mais ampla, que não se restringe às movimentações de Luanda. O que podemos dizer sobre isso, portanto, é que Pepetela tem consciência de que a sua contribuição efetiva para a representação da história angolana não está restrita a uma dimensão localista. Deste modo, o narrador-escravo amplia significativamente o seu olhar sobre as ocorrências históricas coletivas, transatlântica, para dar conta de uma possível leitura mais complexa e coerente das ações particulares dos homens da colônia africana. É a partir das conexões de fatos ocorridos em outras paragens que o escravo promove uma compreensão mais copiosa dos avanços e retrocessos do domínio holandês em Angola, como percebemos no diálogo encetado por homens da tripulação holandesa, recém-chegada do Brasil, com os holandeses alojados em Luanda, tudo isso resgatado pela perspicácia desse narrador improvável:

³⁷ A partir daqui todas as vezes que trechos do romance *A gloriosa família: o tempo dos flamengos*, de Pepetela, for citado, em forma de transcrição direta, a fonte de busca bibliográfica será assinalada pela abreviatura PE, seguido do número de página correspondente. Não será, ainda, registrado o ano de publicação em cada citação, pois o ano de lançamento da obra utilizada nesta pesquisa é um só, o de 1999.

- Há boas novidades do Brasil?
- Péssimas. Houve uma revolta no Maranhão, os portugueses mataram muitos dos nossos. E em Pernambuco também não está de nada bem. O inimigo recebeu reforços, de vez em quando queima um engenho de açúcar, dos nossos, pois os engenhos dos portugueses são sempre poupados. E estão a acumular forças nos arraiais. E os nossos reforços não chegam, ou quando chegam, são tão reduzidos que não servem sequer para tapar os buracos causados pelas mortes (*PE*, p. 56).

No caminho dessa ficção outros pontos narrativos podem ser conferenciados com a narrativa historiográfica. Vale citar aqui apenas alguns nomes dos registos factuais e que compuseram o enredo do romance de *Pepetela*. Assim, figuras tutelares do processo expansionista e escravista português e holandês em Angola, como o do governador Pedro César de Menezes, do português Jacinto da Câmara, António Abreu de Miranda e do cronista António de Oliveira Cadornega surgem ao lado das figuras de criação ficcional. Também aparecem outros homens dos registos da história, como é o caso do geógrafo alemão Goerg Marcgraf, o qual por sua vez foi acometido pela letal febre, chamada de paludismo, que assolava muitas regiões africanas no século XVI. Esse ponto atesta, mais uma vez, as relações explícitas com a história local, vista pelo viés da literatura. Já a figura do governador Francisco de Sottomayor ganha bastante relevo. Também identificado nos excertos factuais de Portugal e Angola, o líder português teve a responsabilidade de governar o território luso, em África, em tempos de ocupação holandesa. Assim, Sottomayor esteve por um tempo na cidade de Massangano para intentar a recuperação do território de Luanda, a partir de suas estratégias de cerceamento das mercadorias que saíam do interior para o litoral, para então abastecer os holandeses. Trata-se de uma mercadoria disputada e preciosa: o escravo. Com o bloqueio das transações comerciais entre o interior e o litoral, a precária amistosidade entre os holandeses e os portugueses rui, definitivamente.

O escravo nos apresenta a chegada do governador Sottomayor à Angola: “com tambores a rufar e estandartes ao vento, Sottomayor indicava aos malufos que não vinha para brincar, o seu brio e o nome ilustre da sua família não lho permitiam, mas para pelejar, como se deveria a um verdadeiro fidalgo do rei de Portugal” e, para deixar clara a sua intenção de governar de forma pouco pacífica em relação aos seus adversários holandeses, o narrador ironicamente expõe: “pelos vistos, os flamengos, tornados fracos e tímidos, pelos males do paludismo, acreditaram mesmo nas farroncas” (*PE*, p. 220). Vale ressaltar que o governador Francisco de Sottomayor, com nome na história factual, tem seu

registro verificável no romance de *Pepetela*, tanto do ponto de vista da ficção quanto do seu assentamento historiográfico. Duplamente, ele habita a narrativa do autor angolano, pois o mencionado dirigente tem sua aparição também como autor da epígrafe do capítulo oitavo, em carta escrita pelo líder português e encontrada nos arquivos de Angola. Assim, o próprio paratexto escolhido pelo autor para servir de prelúdio a essa parte do romance diz-nos sobre o diálogo entre a história e a literatura, sendo assim um recurso narrativo muito bem arquitetado pelo romancista.

Outro ponto que pode ser verificado dentro da perspectiva de comparação histórica refere-se às reflexões que o narrador tece acerca das necessidades portuguesas, relativamente ao lucro do tráfico negreiro para o Brasil. Afinal de contas, com a ocupação holandesa da costa angolana, os escravos, antes mão-de-obra que subsidiava os trabalhos nas demais colônias portuguesas, em especial no Brasil, agora não mais ocupam esses lugares, deixando as condições de produção em situação bastante precária. Tanto é assim que, nas palavras do escravo, reproduzindo a argumentação de Ambrósio, filho de Baltazar Van Dum, “os portugueses tinham de recuperar as fontes do tráfico, com o risco de perderem o Brasil. Os índios não se adaptavam ao trabalho das plantações e os colonos idos da Europa eram demasiado poucos”, portanto “só os africanos podiam manter o Brasil a produzir o açúcar e outras riquezas” (*PE*, p. 229). Por outro lado, os holandeses mantêm interesses semelhantes aos dos portugueses, o que justifica essa situação histórica, em que um mesmo intento comercial faz travar uma longa batalha entre os povos escravistas. Reproduzido pelo escravo narrador, o diálogo entre Baltazar Van Dum e seu filho Hermenegildo, acerca do possível empreendimento de um canal para o transporte de água para Luanda, mostra que:

- Não é assim tão fácil. Para começar é preciso arranjar os escravos. E a Companhia [holandesa] prefere mandar as peças para o Brasil, foram as necessidades de mão-de-obra do Brasil que a trouxeram para Angola. Usar os escravos em trabalhos aqui é desviar o sentido desta conquista, feita só em função do Brasil. E também é preciso muito material, instrumento de trabalho, comida para os escravos. É um preço que os Dezanove talvez não queiram pagar.
- Nesse caso, é evidente que não lhes interessa empatar dinheiro em um canal.
- E vieram mesmo só para sacar – disse o meu dono. – Como os outros todos (*PE*, p. 302).

Por tudo isso, é possível verificar a perspicácia de um autor que se preocupa com a apresentação de uma história que consiga captar as diversas facetas que envolvem a

vida do povo, ademais, não se trata de figurar um evento estático e sem relações com o andamento social da época que reverbera na atualidade. Ao lembrar György Lukács (2011), reafirmamos que não é um amontoado de fatos que faz de uma produção narrativa de extração histórica um romance histórico. É preciso figurar as motivações sociais e humanas que fizeram com que os homens agissem dentro de um determinado campo ideológico. Ao trazer à luz o depoimento de Pepetela, Inocência Mata (2009) revela que o intento do autor foi, em sua produção artística, levantar a possibilidade de uma escrita questionadora, que por sua vez extrapolasse os limites próprios da ficcionalidade despretensiosa, se assim pudermos colocar o termo. Para a estudiosa, o autor sequer recusa a afirmação de uma dimensão ideológica em seus textos e aponta que o seu intuito é o de que a sua produção possa gerar um prazer estético, ao mesmo tempo que um interesse pedagógico com ressonância política. O que ocorre, nesse sentido, é que a literatura do autor, como no geral são as literaturas de países que buscam uma afirmação identitária, política e econômica – aqui vale lembrar que a primeira publicação de *A gloriosa família* dista em pouco mais de vinte anos do evento pontual da independência de Angola –, serve então como importante veículo para a compreensão, assim como para o mapeamento, da própria história, agora por ser recomposta ou, em muitos casos, ainda por se fazer. Para Laura Cavalcante Padilha, é desde a produção do romance *Mayombe*, em 1980, que se pode perceber a tentativa do autor em “estabelecer as bases de um projeto de nacionalidade que necessariamente teria de passar pela diferença, marca elementar dos fios formadores do vasto tapete da identidade angolana, sempre um múltiplo” (2012, p. 32). A partir desse intuito o autor passa a olhar o passado, assegurando-se com isso uma produção de forte consciência histórica, que conduz o passado reconstruído em sua ficção para o sentido atuante no presente, a partir de uma carga reflexiva e crítica, entranhada na elaboração textual.

Ainda para pensar os diálogos entre a história e a literatura, empreendidos por Pepetela em seu romance, tomamos mais uma vez a figura do cronista António de Oliveira Cadornega. Em *A gloriosa família*, o historiador do século XVII passa a ter o papel não apenas de subsidiar a pesquisa do romancista, quando de sua apropriação acerca da historiografia local. É certo que boa parte das bases factuais advém do livro *História Geral das Guerras Angolanas*, de Cadornega. Sua relevância é tal que a figura do historiador é inclusive citada nos registros factuais, como podemos aferir no compêndio historiográfico

intitulado *Uma antiga civilização africana: história da África Central Ocidental*, da estudiosa em história Selma Pantoja: “assim, Cadornega, um português que serviu como militar na região de Angola, nos fala da existência dos muitos cargos” (2011, p. 56) ou, ainda, no mesmo estudo, o seguinte trecho: “Cadornega calculou que saíram mais de 10 mil escravos, por ano, do porto de Luanda para o Brasil, com desastrosas consequências para o povo mbundo” (2011, p. 65).

No entanto, a figura do historiador é também ficcionalizada, na medida em que aparece, mesmo que em posição coadjuvante, em determinados segmentos criativos da obra. É na cidade de Massangano que o personagem Cadornega é apresentado a Baltazar Van Dum e a seus filhos, sob o pretexto de alguém que anota tudo que observa por onde passa e que talvez esteja a escrever um caderno de poemas. Desta forma, Cadornega também é um duplo, como o governador Sottomayor, na medida em que habita os planos diversos da narrativa ao subsidiá-la como fonte historiográfica e ao fazer parte da composição ficcional do romance, como personagem. Assim surge a figura do cronista: “e vi alguns a defender energicamente o governador, como por exemplo o jovem soldado António de Oliveira Cadornega [...], conhecido pelo ‘segundo Camões’, por andar sempre com um caderninho a tomar notas, talvez a fazer poemas” (PE, p. 41). Por mais de uma vez o cronista, que fora matéria de pesquisa para Pepetela, é tomado por poeta, talvez – e aqui é apenas uma hipótese – o melhor de um historiador seja a sua inclinação artística. Ao dizer das intenções amorosas desse duplo personagem sobre Matilde, filha de Baltazar Van Dum, o escravo o descreve como “fogos e apaixonado soldado Oliveira Cadornega, que tinha veia de escritor e lhe fazia [à Matilde] poemas inflamados” (PE, p. 48).

Sobre sua chegada em Angola, o escravo explica que o português Cadornega, nascido em Vila Viçosa, importante urbe do Alentejo, desembarcava no mesmo barco que o senhor governador Pedro César de Menezes. Para o narrador, a memória que tinha do escritor poeta era intensa, por ser ele um homem que vivia a “andar com papéis onde tomava nota constantemente”. Ao dar fala a esse personagem, para expor a experiência do soldado nas batalhas em Angola, o escravo possibilita ao leitor o acesso daquilo de que estamos falando, a saber, os liames entre a história de vida do cronista de Angola e a do personagem, poeta da ficção, ambos um só sujeito: “- De fato foi uma grande vitória. Tenho muita honra em ter participado, sobretudo porque vi e aprendi muita coisa que penso um dia registrar por escrito” (PE, p. 261). O escravo ainda expressa sua opinião

acerca desse homem que registra e divulga fatos ocorridos: “gostei de ouvir o alferes Cadornega, homem de letras e de pensamento, reconhecer o mérito do meu rei, sendo o inimigo mais odiado. Odiados são os que têm algum valor, desprezados não” (PE, p. 262). Por fim, a imagem de poeta do sujeito Cadornega se desfaz no enredo narrativo. No diálogo entre Ambrósio, outro filho de Baltazar, com o cronista angolano, descobre-se o que se segue:

- Diga-me, senhor alferes. Falou em registrar por escrito o que vai observando. Está a escrever um livro sobre esses acontecimentos?

- Ainda não. Por enquanto, só tenho apontamentos dispersos. Penso em contar a história heróica dos portugueses nessas terras, desde a fundação da cidade de Luanda. Por isso pergunto detalhes aos que viveram as coisas e registro o que me contam.

- E vai apresentar o governador Sottomayor da maneira como fala dele aqui entre amigos? Porque li algumas crónicas e até poemas sobre os heróis de Portugal, que só cantam coisas sublimes e grandiosas, como se não existissem as menos gloriosas.

[...]

- Chega a ser uma questão moral. Se escrevo sobre as grandezas de Portugal, como posso contar as coisas mesquinhas? Não, essas ficam no tinteiro, pois não interessam para a história. Será necessário saber interpretar a crónica. Personagem que não aparece revertida de grandes encómios é porque não prestava mesmo para nada e só o pudor do escritor salvaguarda a sua memória. Assim se tem feito, assim deve ser (PE, p. 269).

É possível perceber em vários momentos do romance as intromissões do autor em relação ao seu pensamento crítico e reflexivo, acerca das condições de Angola e, no caso específico do excerto acima, da condição da historiografia. No entanto, essas investidas do romancista não são diretas, pois se consolidam, quase sempre, a partir da criticidade de seu narrador escravo e, em alguns momentos, na fala dos demais personagens, constituído por um discurso direto, como no caso em tela. Ironicamente, a fala do alferes e cronista Cadornega é a pista para se compreender o intento do romance de *Pepetela*. É da parcela da história deixada no “tinteiro” que se vale o romancista para a produção de sua narrativa ficcional de extração histórica. Deste modo, torna-se aceitável, por exemplo, o fato de ser o escravo mudo a construir a trama, a partir de suas observações, comentários e memórias. Cadornega, nesse trecho do romance, é a fala de *Pepetela*, no extremo oposto do pensamento revelado, já que o romancista produz uma inversão irônica dos fatos e, então, a partir das brechas deixadas pela historiografia oficial é que construirá o romance histórico aqui em análise. Para Linda Hutcheon, “ironia e

paródia tornam-se os meios mais importantes de criar novos níveis de sentido” (1985, p. 46). Por ironia, entende a estudiosa: “um assinalar de diferenças de sentido ou, simplesmente, como antífrase”. De toda forma, ela subsidia a paródia, que por sua vez “pode servir-se, fácil e naturalmente, da ironia como mecanismo retórico preferido, e até privilegiado” (1985, p. 74-75). Na perspectiva de Ana Mafalda Leite (2009), em seu estudo intitulado “Janus-narrador em A gloriosa família, de Pepetela, ou o Poder Profético da Palavra Narrativa”, a síntese dessa estratégia, em que o sujeito produtor de um discurso histórico oficial é, por Pepetela, tomado dentro de sua narrativa de ficção, expressa nitidamente que a intenção do romancista é a de parodiar a concepção de história advinda de *Crónica Geral das Guerras Angolanas*.

Outra figura duplicada no romance é a da rainha Jinga. Antes de apresentá-la pela ficção aqui em análise, vejamos como a historiografia registrou essa figura angolana bastante peculiar. Os relatos factuais atestam ser a rainha Jinga uma influente figura das transações comerciais em Angola, impondo suas vontades através de estratégias de acordo e desacordos com os portugueses e com os holandeses, a depender de suas próprias necessidades e vontades. Foi ela uma personalidade de difícil trato para os colonizadores, tanto é assim que “a narrativa da tradição oral do povo Mbundo descreve a rainha Nzinga como temida pelos seus súditos e seus inimigos e vencedora das batalhas mais estupendas contra os europeus”. Por isso mesmo “as autoridades militares a descreveram, na documentação portuguesa da época em que ela viveu, no século XVII, como a grande inimiga a ser vencida” (PANTOJA, 2011, p.69).

Várias conquistas no século XVII, por parte dos portugueses, sobre territórios e povos angolanos, só foram possíveis com o apoio de Jinga, como no caso da ocupação portuguesa do reino Ndongo, objetivando incrementar o comércio de escravos. Por outro lado, se os benefícios das investidas estrangeiras não fossem nitidamente vantajosos, a rainha angolana tomava novas e contrárias posições. Assim, a forte Jinga sempre se impôs diante dos colonizadores, como nos mostra a historiografia: “essa tarefa foi facilitada, por um lado, pela adesão dos povos imbangala, mas dificultada, por outro, pelo confronto com Nzinga Mbandi, a rainha do mbundo” (PANTOJA, 2011, p. 64). Todavia, a líder fazia algumas concessões para com os portugueses: “Nizinga Mbandi articulou vários acordos, aceitou ser batizada, mas não cumpriu à risca as imposições cristãs; no entanto, continuou

a luta por uma situação melhor no grande negócio da escravidão atlântica” (PANTOJA, 2011, p.74).

Por seu turno, a ficção de Pepetela daria também o valor decisivo e altivo para a rainha Jinga, a começar por sua auto-definição que, nas palavras do escravo, detesta ser tratada por rainha, “pois ela diz é rei, porque só o rei manda, e ela não tem nenhum marido que mande nela, ela é que manda nos muitos homens que tem no seu harém e que chama de minhas esposas. É Rei Jinga Mbandi e acabou” (PE, p. 23). E, portanto, não se rebaixa aos portugueses e holandeses quando de suas tentativas de imposição. Vale então citar, no romance, um episódio conhecido da historiografia, que apresenta a relação que muitas vezes se estabelecia entre os invasores europeus e os mandatários locais.

Não era qualquer um que tinha um escravo como oferta da poderosa e lendária rainha Jinga Mbandi, talvez ele [Baltazar Van Dum] fosse o primeiro europeu a se gabar disso. Se não contarmos aquela escrava que ficou esquecida no salão nobre do governador, quando Jinga veio a Luanda, ainda não era rainha, negociar um acordo em nome do rei seu irmão, e o chefe português, confortavelmente sentado num cadeirão de veludo carmesim, segurando um bastão com punho de ouro, desprezivamente lhe deixou de pé. O meu rei fez um gesto para a comitiva e uma escrava aproximou e se pôs de quatro, para ela poder sentar nas costas. Terminada a audiência, Jinga ia se retirar, quando o governador lhe disse e então essa mulher fica para aí? O meu rei fez um gesto de desdém e replicou, nunca levo as cadeiras em que me sento. O português só não sufocou de raiva porque levou certo tempo a entender (PE, p. 125).

A rainha Jinga, nos seus processos de vitórias e derrotas, sobretudo contra os holandeses, no período de ocupação malufa em Angola é, portanto, importante figura da história local e, por isso, ao habitar o romance, fortalece ainda mais o diálogo entre as áreas do conhecimento, em uma nítida apresentação de como Pepetela foi também pesquisador assíduo das crônicas remotas de seu povo.

Outro importante ponto de *A gloriosa família* é a abordagem de uma questão muito particular do processo de ocupação e expansão europeia nos territórios colonizados, sobretudo pela chegada dos portugueses. Trata-se da pretensa miscigenação entre povos locais e os povos vindos de outros países, de domínio português ou, ainda, de demais domínios. É importante dizer que consideramos a miscigenação apresentada no romance como um dos mais fortes traços dessa narrativa. Do ponto de vista da recuperação da versão histórica, é inegável esse intento, por parte de Pepetela, quando se propõe a tratar o assunto em tela. A miscigenação é, indiscutivelmente, uma marca histórica, possível, em

sua maioria, pela expansão marítima e pelo comércio atlântico, que intercambiou povos e propiciou as mais diferentes trocas. Não estamos aqui, entretanto, buscando afirmar que o processo de mescla de culturas está unicamente vinculado ao processo colonizador. Esse não é o caso, até porque o encontro de culturas, ao que acreditamos, sempre foi uma prática interna e externa dos países, sejam eles das mais diferentes épocas históricas, configurações sociais, econômicas e políticas. O que propomos é mostrar como o ficcionista ilustrou em seu romance uma miscigenação mais acentuada e de certa maneira mais abrupta e impositiva, que advém da chegada dos colonizadores em terras até então não invadidas pelos povos europeus.

A miscigenação se configura como uma centralidade na narrativa de *A gloriosa família* e sobre ela, quase sempre, que ganha notoriedade as investidas dos relatos do narrador escravo. Tanto é assim que, como nos conta o negro, a família de Baltazar Van Dum tem origem no casamento de um holandês, de espírito português – o próprio patriarca personagem central dessa narrativa – com uma negra local, a matriarca Dona Inocência. Essa origem desdobra-se nos vários relacionamentos empreendidos pelos filhos do casal com pessoas de outras castas, o que acaba por promover uma reconfiguração do espaço social da família Van Dum e da sanzala onde vivem, assim como das relações econômicas e políticas vigentes. Nesse aspecto, podemos dizer também que a trama é uma narrativa que pretende voltar ao passado remoto, evocando-o através da ficção para então fazer reverberar no presente uma compreensão mais complexa sobre a condição da angolanidade. Por isso, tem-se aqui um romance histórico com forte carga ideológica, na medida em que não se reduz ao simples entretenimento de retorno à história, com o simples intuito de promover uma viagem no tempo. Antes, busca compreender o modo pelo qual a chegada do outro, estranho, com sua ocupação e estadia, reconfigura o espaço e o posicionamento do homem angolano, imprimindo um modo de vida e de decisões que delineiam o que são tais grupos desde então. Todas essas questões serão, portanto, esboçadas a seguir, não sem antes dizer que aqui, por esse aspecto, já apontamos para outro ponto importante de nossa pesquisa. Ao tomar a miscigenação como uma importante consequência da visão que o narrador do romance tem sobre os reflexos do processo colonizador português, assim como por consideramos essa mistura um ponto central dessa narrativa ficcional de extração histórica, podemos dizer que o intuito de Pepetela foi o de possibilitar uma reflexão sobre um dos aspectos mais incisivos da dialética da colonização

dos trópicos. A investida marítima, em busca das riquezas e da ocupação de novos territórios, propiciou uma mescla nunca antes experimentada pelos povos nativos. Portanto, começemos por delinear, nas linhas da ficção do angolano Pepetela, os pontos dos quais tratamos agora, impulsionados pela temática da miscigenação.

O narrador assim descreve a situação familiar da família Van Dum: “está tudo bem, ia dizendo Baltazar ao bando de homens, mulheres, jovens e crianças, que o rodeava, todos seus filhos”. Essa descendência parecia muito normal e aceitável, daí a origem dos filhos ser, em sua maior parte, “paridos por D. Inocência, outros feitos no quintal, cujas mães escravas já tinham atravessado o mar, exigência da esposa oficial pela lei da igreja”. Nas palavras do escravo, “os filhos todos eram mulatos, como eu, mas havia tonalidades diferentes e uns tinham olho azul, outros verde e ainda outros castanhos. Do casamento tinha ele oito filhos, do quintal o número era incerto” (*PE*, p. 21). Essa mestiçagem por vezes confundia até mesmo o perspicaz narrador. Para ele, os modos da família Van Dum eram demasiado ambíguos, devido mesmo ao entrelaçamento das raças. “E com esta família ainda era mais complicado, pois por vezes reagiam como brancos e de outras vezes até pareciam a nossa gente dos Kimbos” (*PE*, p. 350).

As distinções étnicas, no entanto, vão ficando cada vez mais frágeis ao longo da narrativa, o que contraria claramente a matriarca Dona Inocência, quando encontra seu filho Hermenegildo a apresentar a Baltazar o novo neto Van Dum, gerado de uma escrava do quintal. Assim a avó expõe o caso: “- Mais um a atrasar a raça!”. O escravo ainda esclarece: “só Gertrudes e Matilde tinham avançado a raça, pois foram as únicas a ter filhos com brancos. Rodrigo e Hermenegildo tinham feito filhos em negras, o que significava regredir em relação a um ideal, o da alvura” (*PE*, p. 239). De fato, a família promove um longo lastro de miscigenação começado por Baltazar e praticado também por seus filhos, o que tem implicações da própria formação da nação angolana.

Rodrigo, um dos filhos de Baltazar, apaixonou-se por uma moça de origem kimbundo, filha de um aristocrata do reino do Kongo, o senhor Agostinho Corte Real, o Mani-Luanda. Assim, com esse casamento, inicia-se por parte dos filhos da família o processo de miscigenação com os da terra. Por um lado, o matrimônio causava grandes preocupações ao patriarca, já que Rodrigo deixaria de ser responsável pela quinta do Bengo, região onde Baltazar Van Dum produzia alimentos para o sustento e o comércio e onde mantinha vários escravos para esses trabalhos. A quinta do Bengo sempre estivera

sobre responsabilidade do filho, agora tolhido às investidas do amor. Por outro lado, a escolha de Rodrigo não lhe caía de todo mal. Ocorre que o senhor Corte Real, além de importante e temida figura política, por ser governador da Ilha de Luanda, poderia gerar muitos benefícios ao comércio promovido pelos Van Dum. Como se vê, o líder “era de facto uma pessoa imponente, não admira que na ilha tivesse direito de vida e de morte sobre quem ali pusesse o pé” (*PE*, p. 101). Pesados os ônus e os bônus, o casamento iria então acontecer. As esferas da vida pública acabaram por persuadir Baltazar, que via no enlace amoroso promessas de ganhos futuros. Agora restava resolver outro impasse: a quinta do Bengo precisava de outro administrador. Depois de fazer uma criteriosa avaliação sobre os demais filhos homens, os de casa, Baltazar constata que nenhum deles poderia assumir o lugar de Rodrigo, por fraqueza nos trabalhos de conduzir com rigor os escravos na lida e lhes dar ordens. Por isso mesmo, outra alternativa lhe vem à cabeça, a de agregar para a casa filhos de fora dela, aumentando ainda mais a proximidade entre estes e aqueles. “No quintal crescera Diogo, agora com mais de vinte anos, não sabia bem se mais um ou dois anos”. Esse natural de uma negra, que andava pelo espaço externo à casa grande “nunca tinha sido reconhecido como filho e era apenas um escravo, parido por uma escrava há muito embarcada para o Brasil” (*PE*, p. 106). Diogo então passa a habitar a casa quando não está em trabalho na quinta do Bengo, lugar para onde fora enviado e de onde obtivera bons frutos para o comércio de seu pai, resultados que lhe agrega valor tanto na quinta quanto na mesa de jantar da família, contrariando, como sempre, a negra matriarca Dona Inocência. Todavia, depois do casamento de Rodrigo e de sua mudança para a Ilha, comandada pelo sogro Mandi-Luanda, Baltazar faz algumas viagens com Diogo até a quinta do Bengo para, então, lhe entregar o ofício e a tutela de integrante oficial da família: “agora passas a usar o meu nome, porque és meu filho e passa a tomar conta da quinta em meu nome”, opondo-se à vontade do filho legítimo Benvindo, que sempre teve apreço pela quinta e adorava mandar nos escravos. O escravo narrador, que acompanhava diuturnamente o seu senhor, dá ao leitor uma perspectiva do desfecho para essa nova assimilação: “Diogo engoliu todos os ressentimentos, só disse está bem, pai. Se mudou para o Bengo, vem todas as semanas a Luanda trazer milho e mandioca, legumes e frutas” (*PE*, p. 115). Mais uma vez, a exemplo do que citamos sobre os interesses e influências no casamento de Rodrigo com a filha do governador da Ilha de Luanda, as vontades coletivas e públicas se alinham às necessidades privadas, trazendo a história ao nível de uma

figuração ainda mais realista da representação social e histórica, conforme as matrizes teóricas de György Lukács (2011).

Outros enlaces amorosos vão se constituindo, enredando e delineando o futuro miscigenado da família Van Dum, como é o caso da filha Matilde, que engravida do francês e combatente Jean Du Plessis. Pelo fruto das relações amorosas, o tenente é então conduzido a um casamento enfraquecido, do ponto de vista do cristianismo português. Ocorre que Du Plessis é um hunguenote, religião de seus pais e da qual se recusa a abrir mão. Daí o casamento ser celebrado por um padre católico, todavia fora do templo papista, local em que o francês jamais poria os pés, em respeito aos seus ascendentes, perseguidos pelo catolicismo ortodoxo. O filho do casal nasce poucos meses após o matrimônio, mas é criado na casa dos avós, pois ao descobrir a traição que Matilde praticara, ao se relacionar de forma extra-conjugal com o tenente Joost Van Koin, o combatente Du Plessis desfaz o enlace com a esposa e passa o resto de sua estada em Angola, em situação de degradante tristeza, até ser transferido e posteriormente morrer de febre. Já Van Koin é preso e enviado ao Brasil, como espécie de castigo por incitar a infidelidade. Além disso, o ex-combatente perde sua patente, tudo isso por punição dada por um Major holandês amigo de Van Dum, o sogro do homem traído. Nesse aspecto, mais uma vez, a vida pública se conecta à vida privada, como se vê na fala do Major, ao encontrar com o amigo Baltazar: “- Sei o que passou com o casal Du Plessis. Mas o culpado já está a ferros. E por amizade com o senhor, vamos ser impiedosos dessa vez. Geralmente não nos metemos, são questões particulares” (PE, p. 167).

Diogo, o mais novo integrante Van Dum, pede ao pai para amigar-se com a escrava Lemba, uma das mais atraentes do senhor maluco. O que contraria o patriarca Baltazar é que Diogo, até pouco tempo, sempre fora filho de escrava, mas agora sendo reconhecido por Van Dum como seu filho, talvez, ironicamente, voltasse a rebaixar a família, procurando enamorar-se por uma das mulheres do quintal. No entanto, apesar da relutância, o patriarca cede Lemba para Diogo, não sem antes consultar outro filho, pois a escrava a ser cedida sempre esteve aos serviços sexuais de Nicolau. O que não queria o holandês era ver desavenças entre os irmãos. Assim, com a permissão de Nicolau, que por essa altura já lançava olhares para outras mulheres, Lemba vai viver com Diogo na quinta do Bengo.

O filho Hermenegildo também contribui para a miscigenação da família ao se envolver, mesmo que de uma única investida, com a escrava Dolores, que “coxeava, por ter uma perna dez centímetros mais curta que a outra”. A mulher não possuía bons atributos físicos e “se mexia toda como uma cobra, num movimento ondulante desde os pés à cabeça”. Hermenegildo, em momento de grande necessidade sexual, como relata o escravo mudo, “derrubou-a na esteira da cubata dela e engravidou-a”. O filho desse intercurso foi muito bem recebido pelo pai de Hermenegildo, pois o jovem, com seu jeito extremamente dócil e frágil, gerava desconfianças no patriarca acerca de sua virilidade. Assim o narrador expõe os fatos:

E aconteceu no dia seguinte o meu dono reparar no filho de Dolores. Estava na rede da varanda e ela passou com o filho na mama. Baltazar se admirou, ó Dolores então tivestes filho e não me dissestes nada? Fez um sinal e ela se aproximou, mostrando o menino. Já dava pra perceber que não era negro retinto. Mas não foi o tom da pele que chamou a atenção do dono, mas sim os olhos azuis. Havia flamengo na costa.

[...]

- Pai, fui eu que engravidei a Dolores.

O meu dono permaneceu de boca aberta, meio atordoado. Depois lançou uma gargalhada como eu não ouvia há muito tempo.

- Tu?

Hermenegildo recuperou as cores, quando ouviu o pai dar a gargalhada. Temia um acesso de fúria. Pelos vistos Ambrósio tinha razão quando lhe dizia que Baltazar até gostaria de saber a verdade (*PE*, p. 237-238).

Rosário, filha de Baltazar, também se entrega à sedução amorosa com um nativo africano. Trata-se de Thor, o escravo que fora capturado e trazido às terras de Baltazar para ficar ali, prestando serviços e tratando das tarefas da sanzala. No entanto, a figura de Thor é bastante peculiar, uma vez que o forte homem fora príncipe em sua terra natal e, raptado pela gana do tráfico negreiro, no interior de Angola, é relegado à condição de submisso de seu senhor Baltazar. O narrador escravo mostra uma proximidade muito grande entre Rosário e Thor por investidas dela, que se desmanchava em desejo para com o escravo. Essa proximidade geraria, posteriormente, encontros às escondidas, como nos deixa a par o negro mudo, ao se aproximar do local onde os amantes se encontravam: “alonguei as orelhas. Só ao fim de certo tempo comecei a ouvir ruídos de tecidos e suspiros. Até que um grito abafado cortou os ares parados do princípio da tarde”. No entanto, com a descoberta do namoro, Baltazar Van Dum manda amarrar Thor, levá-lo da fazenda e executá-lo. Apesar dos gritos por piedade e das ações de desespero de Rosário,

implorando para que se mantivesse o escravo vivo, o maluco mantinha-se firme na decisão de matar o ex-príncipe. O escravo narrador, então, passa a ser o canal por onde o leitor testemunha os passos dessa execução, pois acompanhou o percurso do homem até a sua morte:

Chegaram à beira da lagoa. Nicolau não puxou pelo facão. Fez um gesto com a cabeça para Dimuka e se virou para trás. O carrasco oficial da família Van Dum fez ajoelhar Thor junto à lagoa. Pegou a catana que levava à cinta e desferiu o primeiro golpe. O rapaz gritou e o sangue começou a brotar da ferida. O colar de unhas de leão se partiu e caiu no chão. Dimuka desferiu o segundo golpe, mas a catana parecia não estar bem afiada, pois a ferida alargou, mas não o suficiente para o matar. Thor gritou de novo e caiu com a cabeça dentro da água. O terceiro golpe, acertando de lado no pescoço, pareceu mortal. Embora as pernas do rapaz continuassem a mexer. Dimuka empurrou o corpo, que desapareceu na lagoa (PE, p. 247).

Desde então, Rosário se isolou em seu quarto e pouco se pronunciava. Passou a dedicar-se ao ofício de rezar, manifestando-se, nas poucas vezes em que não estava devota os santos, sobre sua vontade de viver em um convento e dedicar-se unicamente ao cristianismo. Diferente dela foi o caso com Ana, sua irmã. Ao fazer visita à cidade de Massangano, Baltazar Van Dum fez convite ao filho de um amigo, ao jovem Jaime da Câmara, para então conhecer sua filha Ana, na sanzala em Luanda. O português então vai passar um período na casa de Baltazar e conhece a malufa, pedindo-a em casamento. Ao contrário da maioria das relações amorosas até aqui expostas, o enlace dos jovens se manteve em regular normalidade burguesa.

Já Ambrósio, o filho que já havia esquecido por completo o projeto de se tornar padre, envolve-se amorosamente com a recém chegada Angélica Ricos Olhos. Essa figura, pelo que relata o escravo, é uma mulher vesga, em relação a qual não se pode definir com precisão as miradas advindas dos seus globos oculares, já que cada um deles mira para lugares bastante distintos. Ironicamente conhecida como Ricos Olhos, Angélica é uma criminosa que acabara de ser enviada do Brasil para Angola, no intuito de penalizá-la por ter matado a punhaladas o seu ex-marido. Brasileira, filha de português com uma escrava, a mulher passa boa parte de seu tempo na bodega, para exercer o seu trabalho diário de oferecer aos homens o seu corpo. É assim que ela mantém sua casa e o seu novo marido, Ambrósio. Essa situação de prostituição só é findada quando o patriarca Baltazar resolve, por intermédio dos filhos, a dar mensalmente um soldo a Ambrósio, tirando a nora da

profissão escusa, o filho da situação vexatória e a família da língua áspera e maldosa das pessoas que viam na tal relação amorosa uma desmoralização da família Van Dum. Apesar da insistência de Baltazar em acabar com a aventura afetiva do filho, Ambrósio apaixonou-se definitivamente por Angélica Ricos Olhos, “parecendo encontrar nela o que nunca procurava nas outras, algo para além da aparência física e do prestígio social” (PE, p. 327).

É importante ressaltar, todavia, que a miscigenação exposta no romance não corresponde a uma tentativa de incentivar a união pacífica entre os povos. Não se trata disso. O que ocorre na ficção é a mostra de um fato inerente ao processo de colonização, mas não só. As relações humanas provenientes dos entrelaçamentos étnicos e culturais, apresentados pela ficção aqui em tela possibilitam verificar também as relações de poder. Embates que se dão no campo político, quando dos interesses possibilitados pelas relações matrimoniais e, também, no ambiente interno-familiar, quase sempre lugar onde predomina a força do branco ou do quase branco, em detrimento do poder de ação do espoliado. Apesar da pretensa passividade mostrada pelo narrador escravo, é preciso observar criticamente que a formação cultural angolana, tendo suas bases alicerçadas na junção de diferentes povos, como no caso brasileiro, de forma alguma foi estritamente amistosa. A partir das palavras de Benjamin Abdala Júnior, é possível perceber que na mescla de culturas, “podem ser estabelecidos entre elas traços comuns de aproximação, mas estes convivem em conflito. Há um núcleo entre pedaços de cultura que compõem o tecido híbrido que não se reduz a uma síntese temperada pela cordialidade” (2004, p. 16), portanto, são relações complexas e tensionadas.

Para continuar o assunto da mestiçagem na família Van Dum, citamos o caso de Nicolau, que se envolvia constantemente com outra negra do quintal, trazida numa leva de escravos vinda do interior, da qual o ex-príncipe guerreiro, executado por Dimuka, fazia parte. “Durante muito tempo o ventre de Chicomba recusava a engravidar [...]. Mas as insistências nocturnas de Nicolau tinham finalmente levado a melhor e os Van Dum se multiplicavam” (PE, p. 348). De toda forma, esses personagens, que focalizam os campos centrais da narrativa de Pepetela, promovem intensos contatos culturais, a partir de uma diversidade de interesses. Nesse aspecto, reforçamos mais uma vez a tendência da produção narrativa de Pepetela pelo enquadramento no gênero romance histórico. É por sinal, nesse tipo de narrativa de extração histórica, que as linhas de forças sociais e históricas se evidenciam com autenticidade suficiente para que o leitor compreenda, na

representação do passado, via ficção, uma dinâmica histórica balizada por ações que revivificam os tempos de outrora.

Outro aspecto que levantamos acerca da proximidade de *A gloriosa família* do gênero teorizado por György Lukács (2011), no ponto em que estamos de nossas análises, é o de que todos os filhos do protagonista, ao promoverem os vários enlances amorosos que citamos aqui, transitam entre o “baixo” e o “alto”, como prevê a teoria do gênero de narrativa ficcional de abordagem do factual. Para o teórico húngaro, “como todo grande ficcionista popular, Walter Scott parte da figuração da totalidade da vida nacional em sua complicada interação entre ‘alto’ e ‘baixo’”. A partir dessa figuração, “o caráter popular se manifesta no fato de que ele [Scott] enxerga no ‘baixo’ a base material e a explicação literária da figuração daquilo que ocorre no “alto”” (LUKÁCS, 2011, p. 68). É desta maneira que o romancista angolano parece apresentar sua pátria, tendo em conta a prospecção de uma origem calcada na ambiguidade relacional das classes e, sobretudo, das etnias. Ao retomar os preceitos lukacsianos sobre o romance histórico vimos que,

para Scott, a grande personalidade histórica é precisamente o representante de uma corrente importante, significativa, que abrange boa parte da nação. Ela é grande porque sua paixão pessoal, o seu objetivo pessoal, coincide com essa grande corrente histórica, porque reúne em si os lados positivo e negativo de tal corrente, e porque é a mais nítida expressão, o mais luminoso pendão dessas aspirações populares, tanto para o bem como para o mal (LUKÁCS, 2011, p. 55).

O aparente livre trânsito do “alto” para o “baixo” e do “baixo” para o “alto” dá-se por parte da trajetória do personagem protagonista. Para o caso da narrativa de extração histórica de Pepetela, quase todos os personagens empreendem esse percurso, inclusive o narrador escravo, na medida em que as diversas classes sociais se encontram, se aliam, de modo interesseiro, tendo em vista a conjuntura histórica. Já em relação ao protagonista Van Dum, essa circulação é ainda mais evidente. Ao contrário de seus filhos, que se restringem aos acordos na vida privada, representados por casamentos, geração de filhos e atos de amasiamentos, o patriarca maluco também faz mediações importantes entre as grandes forças que se enfrentam pelo domínio de Angola, como veremos nos exemplos retirados da ficção.

Já no início do romance, quando da chegada dos holandeses em Luanda e da fuga dos portugueses para o interior, Baltazar Van Dum apresenta a sua situação nesse

cenário, dizendo ao seu amigo major Gerrit Tack: “estou legal pelos dois lados. E nos negócios o que conta é a lealdade” (*PE*, p. 13). O espírito do holandês parece que já, desde o princípio, envereda-se para os limiares, para as fronteiras, pois como nos conta o escravo narrador, ainda jovem Baltazar “alistou-se no exército espanhol que estava em guerra permanente contra a Holanda, escolhendo esse partido por ser o dos católicos”. No entanto, como se trata de uma informação de certa forma pública e que não condiz com a versão que o escravo conhece, pelo seu posicionamento privilegiado no conjunto social da família de Baltazar, é possível descobrir, posteriormente, os verdadeiros intentos do homem Van Dum: o fato de servir a outro exército, que não o seu, deu-se por um interesse escuso: fugir da responsabilidade de uma gravidez que o protagonista deixou na barriga de uma vizinha, nos tempos de moço. Desde esse episódio juvenil, levado pelo desejo da riqueza, que em África se dava pelo comércio de escravos, Baltazar, “aos vinte e seis anos de idade, várias mulheres e quatro filhos não reconhecidos, conseguiu embarcar como tripulante num navio espanhol para Luanda” (*PE*, p. 17), entrando na baía da cidade aos 26 de outubro de 1916.

A partir da instalação de Baltazar em Luanda, da constituição da nova família e, posteriormente da invasão holandesa, o romance figura um sujeito que busca diversas estratégias para não se prejudicar, estando entre dos dois grupos divergentes. Em sua perspectiva, é preciso estar sempre atento para não tomar partido definitivo por um grupo ou por outro, sabido que está da instabilidade imanente da situação. Ao tentar advertir seus filhos dessa disposição, o patriarca expõe que a condição é, no momento, muito delicada: “estamos ainda entre os portugueses e os malufos, mesmo se neste momento estamos a viver com os holandeses. Ontem estávamos com os portugueses no Bengo, amanhã sei lá com quem estaremos. Portanto, prudência, prudência” (*PE*, p. 25). Ao conversar com seu filho Ambrósio, o mais estudado deles, o chefe da família lamenta: “é uma chatice isto, de ter amigos de um lado e de outro. Amigos que nunca mais fazem as pazes a sério” (*PE*, p. 62).

Apesar de Baltazar transitar a todo o momento entre os interesses holandeses e portugueses, há dois momentos da narrativa em que a situação do protagonista exprime claramente essa marcha. O primeiro deles diz respeito à estratégia empreendida por esse personagem para a soltura do ex-governador português Pedro César de Menezes, que estava sob jurisdição holandesa, detido e sem forças para agir em prol de seu povo. Ocorre que com a prisão do governador, o comércio de escravos do interior de Angola, sobretudo

originário das regiões de Massangano, estava prejudicado. Foi interrompido, por parte do substituto do ilustre português, o senhor Abreu de Miranda, qualquer comercialização de escravos com os malufos, já que o líder luso, que outrora fazia essa comercialização, estava agora sobre poder dos chefes de Holanda. Baltazar, buscando uma solução para o impasse comercial, sugere aos líderes malufos que deixem o governador fugir, fazendo vistas grossas, com a promessa de que Pedro César Menezes retomasse as negociações de escravos, logo que ocupasse novamente o seu posto de governador em Massangano. Para os holandeses, era uma afronta pensar na soltura de Menezes por vontade própria. Isso seria vergonhoso aos malufos e causaria problemas com a metrópole. Diante do impasse, os comandantes aceitaram o plano arquitetado por Baltazar Van Dum, de convencer o governador português a fugir, facilitando-lhe a fuga, desde que o ilustre governante cumprisse com a promessa de retomar a venda de escravos aos malufos. O protagonista Baltazar foi então responsável pela mediação entre as forças de Holanda, em Luanda, e a escapada de seu amigo português da prisão onde se encontrava, guiado por um escravo previamente acertado para tal fim, que levaria o dirigente luso, no meio da mata e da escuridão, até Massangano. Um trecho do romance ilustra o ocorrido:

- Pensava que o senhor governador estava disposto a retomar o governo...
 - E estou, mas por quê fugir?
 - Porque os holandeses não o libertam. Falei hoje com o director Hans Molt e com o major Tack. Este até nem se importaria, mas não é ele que tem de tomar a decisão. O director gostaria que o senhor governador segurasse as coisas em Massangano, está furioso com o Abreu de Miranda. E quer que se faça comércio a sério, a Companhia das Índias Ocidentais precisa dele para diminuir os prejuízos que tem com esta ocupação e com a situação do Brasil. Mas Hans Molt não pode tomar tal decisão. Diz que vai escrever para Amsterdão propondo a sua soltura. Mas é bom contar que a resposta não vem antes de um ano. Por isso acho que o senhor tem que fugir. E eu trato de tudo, se me prometer segredo. Os holandeses penduram-me na calçada se descobrirem que tive algum papel. Mas ficarão contentes se o souberem a salvo em Massangano e não farão retaliações. Se de fato houver o comércio de peças (PE, p. 127-128).

Para o filho Ambrósio, o pai é um bom articulador, porque propiciou bons negócios para a família, com a retomada do comércio escravista do interior para o litoral, assim como renovou a amizade do patriarca com os holandeses. Além disso, para o lado dos portugueses, a estima de Baltazar ficou ainda maior, já que o mesmo foi responsável direto pela liberdade de Pedro César de Menezes. Na fala do filho malufo, “lucro em todas as frentes” (PE, p. 136). Para nós, o que Ambrósio chama de capacidade articuladora é, por

fim, o bom trânsito que o líder Van Dum detém desde a esfera particular – o seu próprio comércio de escravos – até a esfera pública – a situação de soltura do governador e as relações entre Holanda e Portugal – para, então, beneficiar-se com a recuperação dos negócios com o tráfico escravista.

Após as estratégias elaboradas e os planos executados, o governador Menezes volta para Portugal, deixando o posto, que seria assumido pelo rigoroso e altivo Francisco de Sottomayor, do qual já falamos anteriormente. O novo administrador de Massangano fez valer, mais uma vez, a vontade do bloqueio comercial escravista contra os holandeses em Luanda. Novamente, seria Baltazar Van Dum chamado para executar a mediação, sem sucessos proveitosos, nesta nova empreitada. Van Dum recebe do senhor Redinckov a missão de ir à Massangano dialogar com Sottomayor e apresentar ao governador as vantagens de uma trégua entre as nações em disputa, mesmo que restrita ao comércio escravista. O prestígio de Baltazar junto aos portugueses e aos holandeses colocava o protagonista na situação de intercessor, já que dificilmente os portugueses aceitariam a presença de um maluco do exército holandês para esse tipo de colóquio. O escravo narrador, que em seu ofício acompanhava tudo, expõe o imbróglio: “foi assim que surgiu a ideia que nos levou a deixar a sanzala, nos metermos ao caminho e no terceiro dia de marcha apanharmos essa chuvada que nos gela até a alma, se temos alguma” (*PE*, p. 252). Para Baltazar “o bom nessas coisas é ficar sempre no meio” (*PE*, p. 287). Ao final da narrativa, as artimanhas de um homem que se interpõe parecem ter funcionado bem, pelo menos até onde a ficção nos leva. Com o ataque dos portugueses, retomando o domínio de Luanda, Baltazar apressa-se para enviar informações aos chegantes e oferece a sua morada como espaço de guarida aos combatentes lusitanos. Além disso, é em sua sanzala que se celebra a primeira missa, por parte dos portugueses, após a reconquista do território. Sendo assim, o holandês, de espírito português, ganha prestígio dentro da nova ordem que se instaura ou se restaura na costa angolana.

Ao teorizar sobre essa espécie narrativa, György Lukács apresenta que os heróis dos romances históricos têm, como personagens centrais, uma função muito apropriada ao que acabamos de esboçar. A tarefa desse indivíduo é a de “mediar os extremos, cuja luta ocupa o romance e pela qual é expressa ficcionalmente uma grande crise da sociedade”. Na figuração de seus romances, assim como em boa medida nos de

seus sucessores, tais como Balzac, Tolstoi, Pushkin, Döblin é possível encontrar “potências sociais inimigas que visam destruir-se mutuamente” (LUKÁCS, 2011, p. 53).

Um aspecto que não pode deixar de ser citado é o de que o personagem principal dessa narrativa de *Pepetela*, mesmo sendo configurado como aquele que transita entre forças beligerantes, imiscuindo em situações antagônicas e valendo-se dos benefícios da isenção partidária é, por seu escravo, focalizado de forma muitas vezes rebaixada. Desprovido de responsabilidades de um discurso oficial historiográfico, o narrador dá a ver as baixezas de seu senhor, dessacralizando-o e o colocando ao nível mais rasteiro. É o caso, por exemplo, do episódio de início da trama, em que Baltazar Van Dum precisa justificar aos holandeses o porquê de seu contato com os portugueses. Nesse momento, jurado de morte por traição ao seu povo de origem, o maluco busca reverter a situação, convencendo os dirigentes de que não passa de um mal entendido e que ele, Baltazar, está a serviço dos novos donatários de Luanda. Ao final da difícil tarefa estava o senhor Van Dum molhado nas calças, devido ao medo de ter sua cabeça lançada para fora do corpo. Assim nos conta o narrador:

Tive esperanças que Baltazar contasse aos amigos que tinha mijado. Ele bem fez o gesto característico, o inclinar para frente na mesa, o baixar a voz em hesitação, mas depois se ergueu com aquele sorrisinho orgulhoso que tinha, de fazer estremecer o bigode, e me desiludi. Nunca ia contar isso a ninguém, até o ocultou da mulher, não mudando de calções para que secassem clandestinamente no corpo (*PE*, p. 34).

Outros pontos de rebaixamento da figura de Baltazar acontecem quando o narrador apresenta uma reação peculiar de seu dono, nos momentos em que se encontra em estado de tensão ou de cólera: “não sei se a fúria do meu dono foi primeiro para Matilde, se apenas para Jean Du Plessis, pois deu dois peidos seguidos, hábito muito salutar que tinha quando se enfurecia”. As flatulências, assim, eram uma espécie de aviso para coisas graves: “D. Inocência já estava atrás da porta. Catarina, Rosário e Ana também. Todas tinham ouvido os peidos de Baltazar e correram para saber que coisa terrível os tinha causado” (*PE*, p. 129). Ou quando Baltazar vai tirar satisfações com o esposo da filha adúltera, com os nervos à flor da pele: “deu logo um peido de fúria. Nem pediu desculpa pela pouca educação de sua tripa, agarrou o francês pelo dólman e o sacudiu” (*PE*, p. 131).

Como se vê, a figura do chefe Van Dum é, pela ótica privilegiada do escravo, rebaixada. Com sua livre memória e criação, o negro subjugado tece vários comentários desprovidos de uma ética moralizante. Pelo contrário, o seu estado de narrador magicamente onipotente dá-lhe também o direito de apresentar, não apenas as diretrizes da história coletiva que testemunhou, mas igualmente deslindar o mais íntimo dos homens, suas fraquezas e aflições pessoais. Nesse ponto retomamos uma estratégia textual própria do romance histórico contemporâneo, a exemplo do que fizemos no capítulo anterior, quando da análise do livro de Haroldo Maranhão. Trata-se da paródia como recuso textual que enquadra os personagens, antes enaltecidos, como sujeitos triviais, dando-lhes um sentido mais humanizado e realista. Nessa perspectiva, a paródia tem uma função cultural e ideológica, na medida em que recupera um dado passado e o transforma, redefinindo o seu sentido histórico para o presente em aberto. É por essa linha que acreditamos na inovação estrutural do romance histórico de Pepetela. Ao alicerçar-se no modelo teorizado por György Lukács, de narrativa de extração histórica, o romancista angolano não deixa, portanto, de construir um texto próximo do que foi exposto por Fernando Ainsa (1991; 2003), também sobre o mesmo gênero narrativo. Ademais, trata-se de uma ficção bastante recente e, por isso, alinhada aos modelos mais contemporâneos de romance histórico. Ao reconstruir fatos históricos pela ótica de um escravo mudo, permite-se articular uma percepção bastante diversa da história. Assim, o escravo passa a ter o domínio sobre o passado e, sem que qualquer ente superior possa cerceá-lo dessa liberdade, esse narrador resgata o pretérito pela sua ótica particular, sem comprometimentos com a moralidade dos sujeitos opressores da história.

O que discordamos, entretanto, é da perspectiva de gênero defendido por Hutcheon (1985) quando expõe os traços fundamentais da paródia. Para nós, não se trata, no caso de *A gloriosa família*, de um texto que se possa classificar como paródia, em sua universalidade e completude. Trata-se, como vimos apontando, do romance histórico e, por contemporâneo que seja, carrega marcas de constituição estrutural bastante apropriadas ao romance histórico da atualidade, como o caso da paródia. Assim, defendemos que a paródia nessa produção de Pepetela é, de toda forma, uma técnica, associada a outros procedimentos que, juntos, compõem o todo dessa narrativa de extração do fato histórico, e não um gênero. Tomamos a paródia, aqui, apenas parcialmente, com o sentido que lhe atribui Linda Hutcheon em *Uma teoria da paródia*. A estudiosa define, em certo momento,

essa técnica – de acordo como aqui a aceitamos – como sendo “um assinalar de diferença” (1985, p 74), que se dá pela sobreposição de contextos textuais e, no caso em análise, entre o histórico e o ficcional.

Ainda tratando do modo pelo qual Pepetela se vale da paródia para a construção de sua ficção, passamos a dizer sobre aquele que consideramos o eixo central do romance de 1997, o narrador, um escravo mudo. Toda a história é contada pelo negro, que se esforça, “esticando as orelhas ao máximo” para não perder qualquer tipo de relato que intenta escutar. Às vezes, se não pode acompanhar todas as informações dos homens, zanga-se com a situação. Por ser um escravo que escolta o seu dono Baltazar Van Dum, por onde quer que o seu senhor vá, a sua posição é de um narrador bastante excepcional. Assim podemos definir o inominado negro: filho de um padre e de uma angolana das terras de Jinga; narrador que transita nas esferas sociais, valendo-se desses espaços e da confiança de seu dono, pautada na crença de que o seu servo nada pode fazer, por reduzi-lo a um escravo acompanhante e que não fala. Todavia, é esse serviçal quem absorve a história, para narrá-la a seu modo. Ao ser questionado por Domingos Fernandes sobre o fato de ter o escravo sempre ao lado, mesmo quando os assuntos tratados pelos homens brancos eram da mais séria confiança, Baltazar responde: “Não tem perigo. É mudo de nascença. E analfabeto. Até duvido que perceba uma só palavra que não seja Kimbundo. Sei lá mesmo se percebe Kimbundo... Umas frases se tanto”. Sendo assim, pode confiar cegamente na presença do servo: “como pode revelar segredos? Este é que é mesmo um túmulo, o mais fiel dos confidentes. Confesse-lhe todos os seus pecados, ninguém saberá, nem Deus” (PE, p. 393). No que o escravo retruca, no entanto, apenas no seu campo de atuação narrativa:

Sempre achei que o meu dono subestimava as minhas capacidades. Bem gostaria de nesse momento poder falar para lhe dizer que até francês aprendi no tempo dos jogos de cartas. E bem poderiam baixar a voz ao mínimo entendível que eu ouvia sem esforço, bastando ajustar o tamanho das orelhas. Mas se tão pouco valor me atribuía, então também não merecia o meu esforço de lhe fazer compreender o contrário, morresse com a sua ideia. Uma desforra para tanto desprezo seria contar toda a sua história, um dia. Soube então que o faria, apesar de mudo e analfabeto [...]. Fosse de que maneira fosse, tive a certeza de meu relato chegar a alguém, colocado em impreciso ponto do tempo e do espaço, o qual seria capaz de gravar tudo tal como testemunhei (PE, p. 393-394).

Todavia, a liberdade do narrador é por ele mesmo reprimida, em alguns pontos de sua fala. Isso se dá porque, segundo o próprio escravo, a sua única função deve se restringir a acompanhar o seu dono, seguindo os seus passos e não se deixando envaidecer pelos gostos próprios ou pela imaginação, o que veremos que além de uma ironia é uma atitude impossível a esse escravo de capacidades tão peculiares. Isso se dá porque o contador oscila em suas atribuições e extrapola naquilo que considera ser seu papel, o de apenas acompanhar Baltazar. Nesse percurso, junto ao seu dono, o serviçal mudo reconhece sem maiores restrições: “não era a missão que eu tinha nesta vida, de servir de relator do que acontecia com o meu dono?” (*PE*, p. 246).

Como dissemos, a estratégia para narrar os fatos é primeiro o da observação, já que o escravo está, quase sempre, ao lado de seu dono, salvo uma ou outra ocasião, quando, por seu espaço social circunscrito, é impedido de entrar em alguns ambientes. Daí, para compor o relato dos fatos, o perspicaz negro assume novos atributos: “tudo o que possa vir a saber do ocorrido dentro do gabinete será graças a imaginação. Sobre este caso e sobre muitos outros”. Nas palavras desse peculiar ouvinte “um escravo não tem direitos, não tem nenhuma liberdade”. Em consequência disso, o recurso passa a ser a invenção: “sirvo-me sempre dela para completar os relatos que me são sonogados, tapando os vazios” (*PE*, p. 14). Junte-se a isso o fato de ser a curiosidade um feito do qual o escravo julga se orgulhar. Além de muito atento aos casos ocorridos, sua observação lhe propicia o conhecimento dos mais íntimos detalhes. Coube ao narrador, então, a tarefa de recolher e articular os pontos soltos da história, apresentando-os ao leitor. Nesse sentido, o escravo divide importante espaço com o protagonista Van Dum, uma vez que se equivalem em importância e, às vezes, o supera, já que “Baltazar era muito pouco observador, o que ele tinha a menos eu tinha a mais, para compensar tudo o que ele tinha e eu nada” (*PE*, p. 55). Conhecedor de várias línguas como o francês, o castelhano, o português e sua própria língua materna, o Kimbundo, o negro lamenta ainda não ter o domínio do idioma italiano. O poliglota assim valida-se como um sujeito capaz de captar os fatos e narrá-los, já que não lhe escapa os dons necessários ao ofício, tanto que, ao se posicionar dessa maneira o aproximamos aos homens com dons próprios dessa matéria, o cronista ou o historiador, como veremos no discurso detalhado e pontual, apresentado pelo narrador escravo, quando de uma tentativa de acordo entre os holandeses e os portugueses, no intento de viabilizarem o comércio das peças:

Havia acordo conversado, mas não ratificado, contrapunham os malufos, quando se discutia a questão. Os malufos estavam na situação que lhes convinha, dominando as cidades da costa e com promessas de que escravos vinham do interior. Aos poucos começavam de fato a vir. Não lhes interessava nada atacar as posições portuguesas no interior, porque não possuíam forças suficientes para terem vitória total garantida. Os portugueses estavam confinados ao interior, sem portos, constantemente confrontados com rebeliões das populações subjugadas e com a hostilidade do rei do Kongo e da rainha Jinga. A situação era muito difícil, pelas notícias que chegavam. Embora tivesse havido uma ligeira melhoria, depois da fuga de Pedro César e o começo do comércio em Luanda. Se falava de novo que mesmo algumas munições o senhor Fernandes negociara com a Companhia, para enviar a Massangano. Esta nova situação, um pouco mais desafogada, seria prejudicada pela chegada dos reforços? Dependia (*PE*, p. 182-183).

Ao que percebemos, a apresentação dos fatos pelo escravo dá-se em uma via bastante organizada e, nesse ponto não o reconhecemos como um espoliado, puro e simplesmente. Essa sua capacidade, inverossímil e mágica, dadas as condições desse sujeito, remete-nos a outra tentativa, a de aproximar o indivíduo criado do intento de seu próprio criador. Assim, o anseio de Pepetela em representar a história do seu povo, por vias da ficção, vai se tornando mais evidente. No entanto, em quase todos os momentos de investida historiográfica, como vimos acima, o narrador nos coloca a par de como tomou conhecimento dos fatos, minorando, então, o pretense descompasso entre um escravo mudo e subjugado e aquilo que nos conta, do ponto de vista historiográfico. O narrador, como dissemos, é um ávido observador, e por estar sempre próximo do seu dono diz ser essa a maior vantagem para se reconstruir os fatos que ouve, observa e reconstitui. “Eu soube disso [...] através do capitão holandês que na época estava em Benguela e passou por Luanda a caminho do Brasil, no termo da missão. Procurou o meu dono para lhe dar notícias” (*PE*, p. 194). É, portanto, um observador confesso: “e eu vi, ninguém me contou [...]. Mas já disse que sou muito observador, não tenho mais nada para fazer” (*PE*, p. 232).

Por outro lado, em diversas vezes, o peculiar narrador deixa-se levar por lembranças pessoais e julgamentos de valor, desviando-se assim de seu objetivo, ardorosamente perseguido, como vemos na passagem em que ele está diante do rio Kuanza. “Olhar esse ambiente sempre me deu um nó na garganta e o dia de hoje tem sido particularmente sentido, com o regresso ao berço, o que embacia os olhos e endurece os ouvidos”. Por isso mesmo, sabedor de sua importante tarefa decide ali: “tenho de ser imparcial e objectivo, o meu passado não interessa, apenas tenho de relatar os factos tal como os viveu o meu dono e a sua gloriosa descendência, para isso fui criado” (*PE*, p.

259). Aqui, mais uma vez, narrador e autor se encontram. Observe que, de certa forma, não é o personagem escravo que empreende a fala de que citamos acima, nesse ponto, e sim o personagem narrador. Os dois, numa só pessoa, se distinguem quando recordamos que, a princípio, o escravo não foi criado para narrar. Vindo do reino de Jinga, o negro foi dado a Baltazar com o intuito único de o acompanhar, sendo-lhe útil nas horas de necessidade. Por seu lado, o narrador foi criado pelo autor, com o objetivo claro de contar a história de um determinado período de Angola, mais especificamente da história de Luanda, por intermédio da apresentação da família Van Dum – identificada nos compêndios da historiografia local – e de sua movimentação social dentro de um contexto de disputas e de indefinições sociais, econômicas e históricas, para a então colônia portuguesa. Trata-se aqui, então, da fala do narrador, o sujeito dessa ficção que mais se aproxima do autor. É isso que faz desse escravo um sujeito livre, autorizado a contar uma história. É o escravo narrador, criado para tal, que enreda os fatos, juntando as partes e articulando-as no tempo, com sua capacidade criativa, imaginativa e de observação. Não se trata de um negro escravo, aos moldes do século XVII, especificamente. É um peculiar sujeito da ficção, duplo e, portanto, com dúplice estado de ser, o de escravo e o de narrador e, só pelo segundo *status* que adquire, graças à diretiva do seu criador, o autor, podemos conhecer parcela da história angolana, sob um ponto de vista que parte da perspectiva do “baixo”, mas que não deixa de ser tão importante como se de “cima” nos fosse transmitida.

É outra perspectiva, tão válida quanto a que fora apresentada pela historiografia oficial. O que percebemos, de fato, é que por se tratar de um narrador impossível, do ponto de vista histórico e, portanto, só possível na ficção, este sujeito pode, por isso mesmo, enfeixar os fios da história, tratando-a de modo mais humana e mais próxima da corrente social que representa os homens reais, aqueles que não são de mármore. Esse narrador, por isso mesmo, pode fazer suas inserções, alterações de fatos, reposicioná-los no tempo e, por fim, dar uma compreensão bastante ampla do que de fato foi o período de embate entre os holandeses e portugueses em uma Angola da vida privada e pública, na vida dos homens de carne e osso, ilustrados pela família Van Dum. Nas palavras de Pepetela, podemos ver reforçada sua intenção na escolha específica de um tipo de narrador. Segundo o autor, essa construção em *A gloriosa família* “é uma forma de fazer mais próximo de o próprio autor. Recorri à imaginação do escravo para encobrir os vazios, um problema de todo romance

histórico. Neste livro há uma ligação muito forte entre o narrador e o autor” (CHAVES; MACÊDO, 2009, p. 43).

Trata-se, aqui, de um escravo narrador que esboça uma consciência nitidamente marcada de si, quando, por exemplo, diz poder “saltar de um tempo para o outro” (*PE*, p. 16), pois é a única liberdade que reconhece ter – porque talvez seja também a única liberdade do autor –, ou, ainda, quando pode simplesmente completar as lacunas de sua própria reprodução da história: “eu não estava lá para ver esses detalhes, são forçosamente imaginados”. Desses atributos, surge no romance histórico de Pepetela uma figura extremamente consciente da importância da história de um povo, de uma sociedade. Avulta, em certos trechos, o nítido olhar de um sujeito questionador em relação às versões, assim como às deficiências de uma historiografia parcial e parcimoniosa:

Às vezes, essas coisas escondidas não são tão insignificantes assim, acabam por explicar acontecimentos futuros. Muitas vezes tão no futuro que as ligações não se fazem, ficam escondidas em repouso, até que alguém cosa as pontas. Sucede provavelmente com frequência não surgir alguém com esse talento de coser as pontas e o conhecimento se perde. Não sou muito versado na história dos homens, sei apenas o que o meu dono sabe e contou, ou o que os outros lhe contaram e ouvi, coisa pouca. Mas o suficiente para entender que muito se perdeu ao longo dos séculos, na ligação às verdadeiras causas e fenómenos aparentemente inexplicáveis (*PE*, p. 115).

Como já dissemos, não estamos diante de um escravo nos moldes postos pela história do século tratado nessa obra. Para Ana Mafalda Leite temos nessa narrativa “um filósofo, um pensador, este escravo.... Mais do que isto, um contista, um atento relator da História” (2009, p. 114). Há aqui uma preocupação inerente ao escritor, autor e inventor de um sujeito que também o representa dentro do plano narrativo de invenção historiográfica. Para Laura Cavalcante Padilha, em geral, entre os escritores angolanos do pós-74 “a intenção pedagógica continua a fazer a marca de grande parte das obras que não perderam o seu profundo imbricamento ao contexto sócio-político onde se geram” (2012, p. 44). Ademais, para o caso de Pepetela, o romance histórico é, em sua experiência com o factual, um projeto nítido almejado e conseguido por seu artífice. A fala do narrador escravo é tendenciosamente a expressão de uma necessidade de seu criador, assim ambos sintetizam que “não é só curiosidade vã, eu tenho sentido de História e da necessidade de a alimentar” (*PE*, p. 120), mesmo depois de ter sido chancelados por “povos ser história”. “Eu, pelo menos, sinto grande responsabilidade em ver e ouvir tudo para um dia poder

contar, correndo as gerações, da mesma maneira que aprendi com os outros o que sucedeu” (PE, p. 121). É preciso ressaltar que se trata aqui de uma crítica ferrenha aos modelos de historiografia instituídos ao longo dos séculos, que por sua vez ignoravam todo e qualquer conhecimento que não se adequassem aos moldes do Positivismo, por exemplo. O que temos no trecho aludido é uma reflexão acerca da base memorialística da África, que não passa despercebida no romance. Por isso mesmo o escravo analfabeto passa a ter tanta preponderância como contador da história. É através dele que a vida do povo se registra e se autentica, garantindo, assim, a tradição propriamente local e oral, além da validação de um espaço de fala que antes era impossível: o do negro espoliado. É essa maneira de narrar que importa ao escravo narrador; é a que também importa ao seu criador, o autor. Para Jurema Oliveira, “o romance angolano constitui um gênero apropriado para reinterpretar por meio do discurso a terra onde se entrecruzam passado e presente” (2013, p. 02). É dessa história que o romance fala, de um período preciso do processo colonizador português reverberando-se no presente do autor e do leitor, e que não precisa ter sido evidenciado nas páginas dos grandes compêndios historiográficos para que tenha existido.

Há, portanto, um grande questionamento em relação à autenticação do que se considera história. E, como vimos no romance, não se trata de dizer que a história oral, tipicamente africana e, portanto, instrumento desse narrador escravo, seja inferior àquela dos cronistas como o foi António Cadornega. Por isso mesmo, vale lembrar que “a História oral é um contributo da África para a História Universal, na medida em que foi uma necessidade para se estudar os povos africanos e que, posteriormente se tornou uma ferramenta para todos os outros povos” (PANTOJA, 2011, p. 20). Aqui estamos diante de um romance histórico, capaz de dar a ver uma história mais justa e complexa dos povos africanos, para lembrar os apontamentos teóricos de György Lukács (2011) e dos quais gostaria de rememorar outro ponto importante, o de ser, por isso, uma história mais democrática. Para Inocência Mata, é a consciência histórica responsável por promover “uma lógica antiépica que acaba por referenciar os ideais agônicos da revolução e do espírito nacionalista animado pela imaginação utópica, ideais construídos sobre uma mística do heroico e do épico” (2009, p. 202).

Ao reconstruir o período de sete anos em disputa pelo espaço de comercialização escravista em Angola, o narrador encerra sua tarefa, no último capítulo do romance, com a reconquista dos portugueses pelo território sob domínio dos holandeses.

Há a notícia de que um importante e numeroso exército sai do Brasil para chegar a Luanda e resolver o impasse da falta de mão de obra nas terras americanas, uma vez que das denominadas peças dependiam os colonos portugueses para continuar produzindo as *comodities* brasileiras. A chegada desse reforço português era incentivada por um forte grupo de comerciantes do Rio de Janeiro e foi, no dia 12 de agosto de 1648, pela manhã, “que apareceram as velas brancas”, comandadas pelo senhor Salvador Correia de Sá e Benevides. Admirados com o grande número de embarcações, Baltazar Van Dum e seus filhos iam recobrando os ânimos, cada vez que uma nau despontava do nevoeiro. Ao total, quatorze, dos quinze navios que zarparam do Brasil, haviam chegado, com a quantia de quatrocentos soldados, número suficiente para retomar com alguma tranquilidade o domínio da cidade de Luanda e fazer com que os holandeses batessem em retirada, de retorno ao país de origem. Com o episódio, após sete anos de dominação flamenga sobre os portugueses em Angola, cumpre-se a profecia de Matilde, a filha adivinha de Baltazar Van Dum, que predissera os sete anos de domínio maluco, assim também como prenunciou o futuro de seus entes, quando disse a sua irmã, em uma noite escura de trovoadas: “o pai estava a dar origem a uma linhagem notável, nas suas palavras uma gloriosa família [...] Uma família gloriosa é isso mesmo, resolve problemas de forma que nunca fica esquecida” (PE, p. 22; 302).

Trata-se de uma ficção pepeteliana com nítida envergadura para a apresentação de determinado período e de assentadas ações históricas. Tem-se, em *A gloriosa família*, uma reconstrução e uma reconfiguração de eventos próprios do processo colonizador português, que colocou Angola sobre seu jugo e sobre jurisdição dos holandeses, quando da ocupação e domínio flamengo de Luanda. O fato, a história, é visto pela ótica de um escravo que muito se assemelha com o seu criador, o autor do romance. Ao transitar pelos ambientes de domínio das forças contrárias, em um embate para o controle do mercado escravista angolano, a história desses povos vai sendo contada, no afã de revesti-la de contornos mais humanos, mediante conexões entre o passado narrado e o presente a ser erigido.

Ainda sobre o eixo temático de maior envergadura em nossa pesquisa, a saber, a maneira pela qual os romances do *corpus* reconfiguram, subvertendo, o processo colonial português, passamos agora a ver o outro lado da moeda, proposta pelo romance *As naus*, do escritor António Lobo Antunes. Nessa narrativa ficcional de extração histórica, a

empresa colonial transatlântica portuguesa volta miticamente para casa, em um regresso degradado e cheio de marcas históricas e culturais desgastadas. Os heróis regressam, assim como retornam os resultados adversos de séculos de imposição colonial. A aura festiva se esvai e um colapso social e histórico apresenta-se como refluxo irreparável. Desta feita, o romance histórico português intenta a representação de um antigo Império colonial às voltas com as ruínas de um passado que insiste em permanecer como memória perturbadora, como veremos no capítulo que se iniciará.

Capítulo V

Não pertenceo mais aqui: às voltas com o Império Colonial Português em As naus

Porque não se inventa nada, a imaginação é a maneira como se arruma a memória. Tudo tem a ver com a memória. Creio que a memória não tem apenas a ver com o passado; também tem a ver com o presente e também com o futuro.

António Lobo Antunes

Como temos mostrado, o ato de narrar sempre trouxe consigo uma discussão essencial: trata-se de narrar uma história. Mas as estratégias e os objetivos da narrativa se ampliam na medida mesma de seu arranjo. O narrador discursa e, como se sabe, o discurso é sempre uma escolha ideológica: escolhe-se o que, o quando e o porquê narrar, como expusemos no início de nossos trabalhos. No caso específico do romance *As naus*, de António Lobo Antunes, publicado pela primeira vez no ano de 1988, os contornos dessa discussão apresentam questões bastante instigantes, na medida em que a partir dessa narrativa, da qual falaremos detidamente agora, os limites conflitantes da produção da história e da elaboração artística vão se evidenciando, já que, nessa produção ficcional, ambos os campos do saber são solicitados pelo escritor quando este propõe a narrativização de acontecimentos que registram a vida popular, seja no campo material ou espiritual. Tanto é assim que algumas questões pertinentes aos campos do conhecimento citados se clareiam quando buscamos compreender como as estratégias cabíveis ao campo da historiografia e da literatura, nos seus intentos particulares – e suas especificidades – de plasmarem a vida, se objetivaram nesse romance. Na análise que propusemos aqui, empenhamo-nos em discutir os meandros da produção narrativa ficcional, por isso mesmo, de registro histórico. Esse caminho é possível, sobretudo, tendo como ponto de partida uma elaboração artística em que o enquadramento do narrador – ou narradores, no caso próprio do romance de António Lobo Antunes – faz-se determinante, já que por via destes representantes o narrável da ficção deixa também evidenciar a vida, naquilo que ela poderia perfeitamente ter sido, para relembrar, mais uma vez, Aristóteles (1992).

O que propomos defender com essa análise é que o romancista, tal qual o historiador, se valendo da narrativa, recupera e ilumina as condições sociais que regem a vida de determinada comunidade. Essa aproximação entre o romance – arte – e a história, pode ser mais bem aferida num modelo próprio de escrita narrativa, o romance histórico, como demonstramos nos capítulos anteriores. Aqui também, para o estudo do romance de António Lobo Antunes, nossa proposta é recuperar os preceitos da narrativa de extração histórica (LUKÁCS, 2011), para desenvolver uma análise acerca da produção romanesca do artista português. Todavia, no caso de *As naus*, o que precisamos perceber é que há um modelo de produção do romance histórico bastante característico, visto que sua elaboração segue tendências do gênero de narrativa de ficção historiográfica com notável particularidade. O que ocorre é que o modelo iniciado por Walter Scott, como vimos

anteriormente, ganha, na segunda metade do século XX, novo fôlego de produção e espaço central na discussão de críticos que se debruçam sobre a matéria das narrativas de cunho historiográfico, assim como também recebem novos ajustamentos do ponto de vista das estratégias estruturais de produção.

Apesar de ter sido a América Latina um terreno bastante fértil para esse modelo de ficção historiográfica, como já dissemos em momentos anteriores, a escrita da narrativa em questão não se reduz a esse território. O crítico Seymour Menton (1993) assevera que também houve, como nunca, um significativo aumento da produção de romances históricos na Europa e nos Estados Unidos da América. Ao recuperar princípios teóricos explicita que “buscamos en la historia las claves para comprender, medir y resolver los problemas que surgen de la inestabilidad total de la actualidad” (1993, p. 57)³⁸. Para György Lukács, são os movimentos fundamentais da vida humana que possibilitam a “figuração histórica” (2011, p. 72) e em sua esteira cremos que onde haja um movimento significativo da vida a ser representado aí também haverá cenário propício à produção do romance histórico. De porte dessas concepções e para materializar a discussão que propomos aqui, faremos a leitura do romance *As naus*, a partir de uma apreciação dessa obra literária e seu cotejo com críticos e teóricos que versam sobre o diálogo entre literatura e história, já apresentados, estabelecendo, para isso, alguns pontos que consideramos importantes nesse exame, dentre eles, o que nos interessa mais de perto: trata-se aqui de um romance histórico, também de língua portuguesa, que a partir das estratégias estabelecidas por seu – ou seus – narrador, subverte a história do processo colonial português, dando a este uma versão menos monumental e mais humana, a exemplo do que expusemos acerca da matéria dos dois romances já analisados, *O tetraneto del-rei*, de Haroldo Maranhão e *A gloriosa família: o tempo dos flamengos*, de Pepetela.

Mesclando mais de quatro séculos em um único tempo histórico narrativo, nesse romance importantes figuras da historiografia e da literatura portuguesa retornam de seu passado glorioso para um Portugal decadente, no presente. Junto a elas uma leva de pessoas anônimas embarca nessa viagem de volta, recuperando, por vias da ficção, momentos históricos balizares desse povo como, por exemplo, o conhecido “Fenômeno dos Retornados”, resultado do desfecho da Revolução dos Cravos (1974) e que trouxe de

³⁸ “buscamos na história as chaves para compreender, medir e resolver os problemas que surgem da instabilidade total da atualidade” (tradução nossa).

regresso à velha nação quase um milhão de homens portugueses que residiam nas ex-colônias, como veremos mais adiante. No entanto, trata-se de um regresso desolador, uma vez que os homens afastados das ex-possessões, impelidos a voltar para a antiga terra, se deparam com um desencontro consigo mesmos, como expõe a estudiosa Adriana de Paula Alves Martins (2003) ao configurar nesse retorno uma falta de pertencimento dos sujeitos que chegam a Lisboa e se decepcionam com a escassez generalizada e do poderio de um Império que não mais existe. Esse choque, por sua vez, está retratado no romance, como aponta Maria Alzira Seixo, pelo modo como o “narrador descreve seres, paisagens, ambientes, situações, ao salientar frequentemente neles o lado desagradável e chocante, o pormenor feio e enxovalhado, os aspectos deteriorados e mesquinhos, com uma crueza manifesta que tingem o fio condutor de sua visão do mundo e da vida” (2002, p. 167).

Em primeiro lugar, consideramos que o romance de António Lobo Antunes é a deflagração de um estado espiritual, social e político português que a literatura pôde iluminar com liberdade e propriedade de elaboração, até porque está inserida no estatuto ficcional. Nessa medida, a produção de *As naus* é, também, um projeto que dá a ver a história portuguesa e a trata sem os pudores de certo discurso historiográfico hegemônico que, em muitos casos, se deteve no politicamente aceitável. Para tanto, António Lobo Antunes lança mão de estratégias narrativas como a da polifonia, a da heteroglosia, a da carnavalização, a da paródia e a da ironia, teorizadas por Bakhtin (1987), das quais nos deteremos, sobretudo, às duas últimas. Ao utilizar esses recursos o romancista traz à tona, a partir da representação ficcional do passado, uma história portuguesa evidente, mas quase sempre velada – possivelmente porque nunca foi o intuito da historiografia derruir ainda mais o aspecto moral de um Império fisicamente já desmantelado e que hoje mantém-se de sua memória, nem sempre tão operativa. Para Eduardo Lourenço, trata-se de uma páis cujas bases da história e de seus “retratos” oscilam “entre o ideológico e o anônimo”, caracterizando, assim, “a nova cultura portuguesa” (2001, p. 18). Em outro trabalho seu, o pesquisador expõe essa peculiaridade da situação portuguesa entre um passado rememorado e um presente quase imóvel:

Infelizmente (ou felizmente) esta relação subjectiva connosco, esta interiorização cultural de uma *imagem positiva*, ou memória ainda viva dela nos vestígios artísticos ou literários (Jerónimos, *Lusíadas*, cronistas, arte barroca), não só não nos garante um presente digno dela, como exerce sobre esse presente uma função ambígua. Por um lado, subtrai os portugueses à consciência deprimida que

teriam de si sem esse passado; por outro, impede-os de investir na sua vida real, no seu presente, uma energia e uma ambição que sempre parecerão medíocres comparadas com as do século de esplendor, ou, pelo menos, de dinamismo excepcional (LOURENÇO, 1994, p. 11-12).

Trata-se de um romance que recupera, pela memória dos muitos narradores, diversos acontecimentos pretéritos, todavia centrados no processo de expansão marítima de Portugal. Esse retorno ao passado se faz no ato de reavivamento dessa empreitada, demonstrando, já nas primeiras linhas, o saldo memorialístico e de estranhamento dos personagens em relação ao presente. Isso acontece porque encenados em uma espécie de atemporalidade, o que se vê em *As naus* é, via de regra, o retorno à Lisboa daqueles homens que há quase cinco séculos e pelos caminhos atlânticos foram explorar as novas terras e que, agora, de súbito, são orientados a voltar.

E agora que o avião se fazia à pista em Lisboa espantou-se com os edifícios da Encarnação, os baldios em que ossificavam pianos despedaçados e carcaças rupestres de automóvel, e os cemitérios e quartéis cujo nome ignorava como se arribasse a uma cidade estrangeira a que faltavam, para a reconhecer como sua, os notários e as ambulâncias de dezoito anos antes (ANTUNES, 2011, p. 08-09).

Em segundo lugar, o que podemos aferir é que na mesma medida em que o autor elabora e mescla os vários discursos, constituindo, na estrutura do texto produzido, uma emaranhada teia de vozes e de significados, o faz também com uma seleção, *a priori*, do material que servirá de pesquisa e de base para a sua produção. Em outras palavras, extrapolando os conceitos bakhtinianos de polifonia do e no discurso, defendemos aqui a polifonia quando da escolha das fontes. Acreditamos que o arquiteto do texto, nesse caso o romancista é, antes, o artífice não apenas da materialidade de sua produção, mas também da escolha das fontes. Ou seja, o romance *As naus*, tal qual foi engendrado, só tornou possível a partir da perspicácia de António Lobo Antunes em desviar-se, em certa medida, do paradigma das fontes que desde há muito vêm configurando a principal matéria do género romance histórico, a saber, os códigos hegemônicos de um tempo finalizado, fechado e determinado da história de um povo. Há algumas modificações em relação à teoria mais tradicional do romance histórico para a produção do romance de António Lobo Antunes. São evidentes os pontos de divergência identificadas nessa produção de 1988, como vemos a seguir. A respeito da livre e variadíssima escolha das fontes, por exemplo, argumentamos que não se trata propriamente de uma novidade para nós, já que essa

estratégia fora demonstrada na ocasião da leitura que fizemos do romance de Haroldo Maranhão, no terceiro capítulo. Assim também, ao inovar estruturalmente a sua produção de ficção, o romancista não se desvia do projeto de uma narrativa de extração histórica, agora pautada por concessões que o gênero passou a esboçar na contemporaneidade, já que o mesmo “pode misturar livremente os tempos, combinando ou entretecendo passado e presente; exhibir o autor dentro da própria narrativa; adotar figuras históricas ilustres como personagens centrais, e não apenas secundárias” (ANDERSON, 2001, p. 217) e, ainda sim, essa nova roupagem não destitui o cerne da questão: são romances que respondem a uma materialidade histórica, já que mostram uma histórica urgente de ser recuperada para ser compreendida. Para clarear a assertiva, é válido recuperar a fala de Perry Anderson já exposta nas primeiras páginas de nossa pesquisa, sobre o romance histórico contemporâneo: “o que eles traduzem, essencialmente, é a experiência da derrota – a história do que deu errado no Continente, a despeito do lirismo e colorido: o descarte das democracias, o esmagamento das guerrilhas, a expansão das ditaduras militares” (2001, p. 218).

A exemplo das novas estratégias de que falamos, no caso de *As naus*, as fontes são também, como elegemos chamar, polifônicas, na medida em que constituem diálogos dos vários campos do conhecimento, como defenderemos aqui, principalmente, da própria tradição literária portuguesa. Não há, como no romance histórico mais tradicional, por exemplo, a pesquisa e a preferência por um material historiográfico específico, de determinado período da vida humana, como podemos observar nos romances do já citado Walter Scott. O que se vê, ao contrário, é o esforço de síntese da história de vários séculos de Portugal, a partir da extrapolação das próprias procedências tradicionais dos eventos factuais. Para darmos nota disso, por ora brevemente, personagens da tradição literária portuguesa e espanhola, como os autores Luís Vaz de Camões e Miguel de Cervantes, habitam as páginas do romance de António Lobo Antunes. No entanto, com isso, não estamos defendendo a anulação das fontes inerentes à historiografia convencional. É possível verificar uma junção de ocorrências específicas de tempos completamente distintos, ficcionais ou factuais que geram, no romance em análise, uma impressão do esfacelamento dos limites temporais.

Para começarmos o diálogo sobre *As naus* é mister dizer que não se trata, contudo, de uma distinção nítida e linear dos tempos que coabitam o romance. O passado

dos Descobrimentos portugueses e o pós-25 de Abril, sobre os quais ainda dissertaremos, são dois marcos históricos fundamentais dessa narrativa de extração histórica, todavia formando uma indistinta temporalidade que faz parecer que passado e presente estão diluídos em um só tempo, denominado por Ana Mercedes Duarte Fontes Pescada de “templo plural”, que seria capaz de dar uma noção de “totalidade do ser”, na medida em que, sendo alternativo, aguça o leitor para uma reflexão “de valor eminentemente irônico e metafórico” (2001, p. 89-90). Já para Seixo esse padrão se configura como uma estratégia paródica que não se restringe à matéria narrada, mas a maneira pela qual se recompõe essa argamassa simbólica. Para a pesquisadora, no romance

vai se construindo a percepção da partida das naus das descobertas, através da “orla de areia chamada Belém” e dos “escudeiros de saia escarlata”; e o leitor é surpreendido pelo entretecer simultâneo desses dados descritivos evocadores do cotidiano do século XVI com elementos de outra ordem (“o taxi” e o “apeadeiro de comboios”), assim como pela criação de uma atmosfera irracional (as “condensas dementes”, os “passarinhos alucinados” e os ingleses bêbados), que se dão ao final como paródia, entre o burlesco e o grotesco, ao afixar claramente as incongruências de tempo na descrição de aspectos da época dos Descobrimentos Marítimos misturados com pormenores e factos do acontecer nosso contemporâneo (por ex., a indicação do estádio do Restelo ao lado do Mosteiro dos Jerónimos em construção) (SEIXO, 2002, p. 170).

Por isso, nessa mesma linha de raciocínio se encontram as referências advindas do próprio discurso ficcional de tempos também muito distintos, em outras palavras, da tradição literária. Não é propriamente uma novidade, no romance histórico, a recuperação da literatura como motivo para a produção desse tipo de narrativa. Desde seu nascedouro é possível identificar essa apropriação, por exemplo, no uso de epígrafes ou de outras citações pré textuais que constituem as narrativas. Por outro lado, o saldo de António Lobo Antunes é o de colocar essas personagens de apropriação do espaço intertextual da ficção para se movimentarem como sujeitos ativos e agentes de sua narrativa, não reduzindo as proveniências da matéria literária recuperada ao espaço destinado tão somente às epígrafes. Para Célia Fernádes Prieto, o romance histórico é o único que “plantea explicitamente su conexión con los materiales históricos y que presenta rasgos formales, temáticos y pragmáticos específicos que hacen posible distinguirla tanto de las narraciones históricas

como de otras clases de ficción” (PRIETO, 2003, p. 179)³⁹ e, para tanto, a estrutura desse tipo de produção pode se valer de recursos que a identifique com o substrato histórico intencionado pelo romancista, denominados paratextos, tais como os títulos, os prólogos e epílogos, as epígrafes e o epitexto, determinando as marcas explícitas de contato com o discurso historiográfico ou literário. O que se apresenta diverso na produção de António Lobo Antunes é a maneira pela qual esse arquiteto congrega as figuras tutelares das diferentes épocas literárias de Portugal e as coloca em um movimento homogêneo muito particular, o que dá conta de uma síntese da matéria social e histórica portuguesa, como poderemos aferir a partir de agora.

Trata-se de um texto de ficção que põe em movimento boa parte da tradição portuguesa, uma vez que recupera, com o retorno para a metrópole dos colonos lusitanos, toda a gama de eventos factuais e literários oriundos de centenas de anos de um processo de espoliação e apropriação promovido pelo Império Colonial Português. Tendo como mote os efeitos do 25 de Abril de 1974, marco histórico da derrubada do regime salazarista em Portugal e ponto fulcral de um transcurso de anos de lutas, em busca da libertação das colônias dessa nação, o romance de António Lobo Antunes estabelece como pauta as consequências desastrosas do retorno atabalhado de homens e de mulheres que residiam nas terras distantes, em prol de um projeto de ampliação, consolidação e enriquecimento do reino português. Por isso mesmo essa obra retrata as consequências calamitosas do projeto expansionista e de imposição colonial empreendidos por séculos por essa ex-metrópole. Essa volta não se dá de forma harmoniosa e os seus desdobramentos causam grandes impactos na sociedade portuguesa das últimas três décadas do século XX. Ao enredar tal ocorrido, *As naus* passa a ser também a reflexão autêntica de um estado de espírito português, às voltas com o seu passado glorioso, mas que apenas tem efeitos salutares na memória, uma vez que na vida cotidiana não resolverá o grave quadro social do país existente. O conflito tanto material quanto espiritual toma lugar nas cenas/passagens que decorrem dessa narrativa e acionam um sentido histórico revelador, que é dado, neste romance, por intermédio da estratégia paródica e irônica, ao mesclar, entre os personagens anônimos retornados à pátria-mãe, figuras tutelares da historiografia e

³⁹ “estabelece explicitamente sua conexão com os materiais históricos e que apresenta traços formais, temáticos e pragmáticos específicos que fazem possível distingui-lo tanto de narrativas históricas como de outras classes de ficção” (tradução nossa).

da literatura, predominantemente portuguesas, todavia apresentadas de forma dessacralizada, em um ambiente hostil e de rebaixamento. Há uma inversão irônica dos feitos e dos homens ilustres, a fim de configurar, no texto aqui em exame, o que a pesquisadora Linda Hutcheon (1985) nomeou por paródia. Para essa estudiosa, a paródia tem um sentido social capaz de desestabilizar determinada percepção ou ponto de vista consagrado, como já discutimos anteriormente. É, portanto, partindo desse princípio que tomamos a paródia como uma das principais técnicas narrativas utilizadas por António Lobo Antunes em *As naus*. Reforçamos, aqui, nossa posição de que não assumimos a paródia como um gênero, mas sim como uma estratégia de composição narrativa do romance histórico contemporâneo, portanto, nesse aspecto, não endossamos essa particularidade da teoria da canadense Linda Hutcheon (1985). Para Ana Mercedes Pescada, o que o literato português faz é enfatizar “um dos aspectos mais marcantes da cultura portuguesa para tentar explicar (e, porventura, compreender) o fenómeno actual que é o pós-25 de Abril, parodiando a cultura do povo de que faz parte” (PESCADA, 2001, p. 14). No entanto, ainda seguindo as ideias centrais levantadas por essa estudiosa, não podemos aqui dizer que se trata de um romance configurado como paródia. É importante deixarmos claro que esse recurso teorizado por Hutcheon (1985) surge no romance histórico do português também como uma técnica, utilizada para a composição de seu projeto ficcional-histórico e não o próprio romance em si. Assim, contrariando em certa medida alguma perspectiva da paródia enquanto gênero, defendemos que se trata de um artifício e, nesta medida, o que António Lobo Antunes propõe parodiar não é outra obra em específico e sim a própria identidade portuguesa, uma problemática muito mais ampla e complexa. Para Pescada,

Não existe aqui nenhum decalque a qualquer obra ou autor determinado, nem sequer a determinação caricatural de uma corrente ou de um estilo. Nessa perspectiva, só se remotamente colocássemos a hipótese de *As Naus* serem a imitação caricatural de *Os Lusíadas*. Parece-me distante essa hipótese, porque para ser assim, o romance teria de obedecer a um pressuposto essencial quando se fala de paródia: a obra parodiada deixa-se ver na caricatura. *Os Lusíadas* são um caso de expressão da identidade nacional portuguesa, a nossa identidade constrói-se com base nos valores nessa obra veiculados, pelo que conseguimos estabelecer alguma relação paródica entre *As Naus* e o poema de Camões, mas nada mais do que isso [...]. António Lobo Antunes pega num “original” – a identidade cultural portuguesa – com todas as figuras emblemáticas, nessas distorcendo as principais características, o que as define como heróis. Cria-se, assim, um decalque caricaturado, com o propósito de abanar o *status quo* cultural e levar os portugueses a reequacionarem os seus valores mais profundos, que são

a sua própria identidade enquanto nação [...]. N'As *Naus*, o texto que funciona como referente é a própria identidade nacional, estruturando-se e exemplificando-se esta na figura dos seus heróis. Assim já parece mais claro porque estas figuras são e não são, em simultâneo, as mesmas que a história nos dá a conhecer (PESCADA, 2001, p. 20-21).

Um exemplo dessa situação pode ser reconhecido quando o narrador expõe a situação de Pedro Álvares no seu retorno a Portugal, trazendo consigo uma angolana e um filho: “Tinha demorado uma semana com a mulata e o miúdo na sala de embarque do aeroporto de Loanda, estendidos no chão, enrolados em mantas, roídos de fome e de vontade de urinar”, e que, acompanhados de milhares de pessoas que foram obsequiadas a deixarem o recente liberto país, “formavam uma serpente de lamentos e miséria aeroporto adiante” (ALA, p. 09-10)⁴⁰. Ao focar as questões consequentes dos movimentos advindos da Revolução de 25 de Abril, conhecida como Revolução dos Cravos, preferindo uma versão irônica e parodizada das consequências do episódio, o romance apresenta o retorno de um grupo significativo de pessoas que, desprovidos da possibilidade de se manterem nos países ex-colônias, buscam a sede do antigo Império como refúgio. Vale dizer, entretanto, que o cenário hostil em que se encontravam os ex-colonizadores, nas respectivas ex-colônias, logo após os sucessivos processos de independência das mesmas, tem origem nos inumeráveis desmandos e na insistente crueldade que boa parte dos portugueses, ou de seus descendentes, impingiu aos povos dominados, durante séculos de imposição colonial. Para Seixo, a abordagem oferecida pelo romancista não é em vão, uma vez que, sendo o fundamento de todo o romance, ao abordar a recente história da civilização portuguesa dá a ver “uma inspiração clássica do naufrágio e de uma contaminação contemporânea do processo de descolonização” (2002, p. 185). Por isso mesmo o que esses personagens fazem é o percurso inverso ao das Descobertas, iniciado cinco séculos antes e, contudo, ao assim fazerem, promovem uma espécie de redescoberta de um novo e paradoxalmente antigo Portugal, não mais aquele que os tinha enviado às terras de além-mar, mas outro, agora desesperançoso e degradado por inúmeros fatores, entre eles o fim dos tempos idos triunfais. Os povos representados nesse retorno a Portugal formam um grupo mesclado por personagens anônimos e não-anônimos como, neste

⁴⁰ A partir de agora utilizaremos as iniciais ALA, seguidas de página, para fazer referência à edição de 2011 de *As naus*.

último caso, Pedro Álvares, Vasco da Gama, Afonso de Albuquerque, Diogo Cão, entre outros. Todos eles, conhecidos ou não da história, mantêm-se no mesmo nível de aviltamento e desconsolo, como veremos adiante.

Vale apontar, no entanto, que o romance de António Lobo Antunes, ao remontar a história do grupo de retornados das ex-colônias portuguesas não o faz como um retrato pueril do referido evento, um fenômeno acontecido em todos os países anteriormente sob tutela lusitana. Em *As naus*, três são os países em destaque que enviam seus homens de volta para a metrópole: Angola, Guiné Bissau e Moçambique. Para a estudiosa Ana Mercedes Pescada, essa escolha feita por António Lobo Antunes parece estar bastante justificada, uma vez que tal estratégia adverte para um enquadramento em que “a descolonização se fizera nos três países com perdas para ambos os lados (colonizador e colonizado), provocando mazelas profundas, do ponto de vista económico-social, naqueles que regressavam” (2001, p. 10). Para nós, ao eleger os três países, o autor não apenas salienta os eventos mais críticos das consequências dos processos liberatórios como, ao fazer certa seleção consegue sintetizar as principais forças motrizes que regeram o período histórico aludido pelo romance, dando uma compreensão ampla desse movimento de retirada portuguesa às pressas das ex-colônias e do significado para ambas as partes do deslinde, em outras palavras, promovendo uma ideia de totalidade do movimento histórico, para recuperarmos as premissas já apontadas por György Lukács (2011), na medida em que a história não se dá pelo amontoado de fatos, mas por uma seleção e trabalho com aquilo que pode de fato ser representativo, fazendo reverberar de um âmbito particular aquilo que representa a coletividade. Essas personagens destacadas, por si só, “carregam o fardo de cinco séculos de história e, porventura, todas encenam mitos que não são seus, mas de todo um povo” (PESCADA, 2001, p. 12), possibilitando a apreensão do espírito histórico, possível à grande literatura que capta e figura a totalidade da história (LUKÁCS, 2011). No caso de António Lobo Antunes, na esteira das prerrogativas do romance histórico, estabelecidas pelo teórico húngaro, tomamos a fala do teórico acerca da produção do romancista escocês do século XIX para traçarmos alguns pontos em comum: “Scott figura as grandes convulsões da história como convulsões da vida do povo” (2011, p. 68).

No campo da elaboração artística, é válido dizer que o programa de um romance histórico é bastante revelador de um ordenamento social contemporâneo em

ebulição. Segundo György Lukács, “a relação do escritor com a história não tem nada de especial ou isolado, trata-se de um componente importante da relação com o conjunto da realidade e, em particular, da sociedade” (LUKÁCS, 2011, p. 208). Assim lemos que o debruçar-se sobre a história pátria é uma necessidade do ficcionista português que, para tanto, na construção de um romance histórico, como o concebemos aqui, tem de se empenhar, também, na expressão vivaz da tradição lusitana, em um envolvimento entremeado pela sensibilidade e pelo comprometimento. O que se percebe é, nitidamente, o compromisso de um homem de letras que combina necessidades artísticas e experiências concretas na reconstrução simbólica da história de seu país. Para Seixo, “a experiência colonial é um dado multímido nas letras portuguesas das últimas décadas, fornecendo matéria para vários tipos de reflexão, seja de natureza cultural ou literária”. No tocante à obra de António Lobo Antunes, a imersão no contexto de sua escrita é reveladora da nação em transformação, tendo em vista que o escritor parte de “um lugar privilegiado para o estudo dessa situação humana complexa” em que avultam os modos narrativos “da questionação da subjetividade na sua modalidade de escrita, nomeadamente através da problematização da identidade, do sentimento de pertença e da relação com o outro” (SEIXO, p. 499-500).

6.1. A imersão no casulo da memória portuguesa

O romance *As naus* recupera a história portuguesa não de forma linear, catalogada e didática. É o romance do acúmulo da história pátria que associa momentos históricos marcantes, como os dos resultados da Revolução de 25 de Abril de 1974, e os da libertação das colônias, pouco mais de um ano após a queda do regime ditatorial, com todos os percalços desse turbulento processo de reestruturação e de democratização do país lusitano e as guerras incessantes e longas pelas quais passaram os territórios africanos sob sua tutela. Portanto, o enredo dessa narrativa vai trazer à tona o significado de um todo histórico de um antigo Império e de um recente Portugal, um país europeu que se consolida com as empreitadas expansionistas, ainda no século XV, e que só vai ter cabo mais de quinhentos anos depois. António Lobo Antunes, em seu romance histórico, problematiza o significado, portanto, do colonialismo português, na medida em que, mais pontualmente, ao resgatar cinco séculos de tradição, faz regressar boa parte do arcabouço de heróis

nacionais, degradadamente rebaixados, representando uma sociedade portuguesa em confronto com sua própria identidade e com a memória de uma nação que já não desfruta dos louros de outrora. É por isso que o romance *As naus* apresenta-se como “uma espécie de artefato puro, uma inverossímil brincadeira urdida num discurso lúdico que, no entanto, se joga sobre pedaços de carne viva da experiência comum”, mas que ganha novo significado ao recuperar e problematizar célebres ícones nacionais, elaborados dentro de uma circunstância nada convencional, dando contorno de anonimato aos vultos históricos do passado, “que a comunidade se habituou a engrandecer e acarinhar, e que num inesperado rasgão de delírio crítico quase se esvai” (SEIXO, p. 517).

O mote do romance é o retorno da história portuguesa, de forma reflexiva e problematizada. Esse voltar se dá pela representação dos personagens que, ora falam dos demais personagens, ora expõem seus casos particulares, ora são apresentados por um narrador onisciente externo à trama, que divide espaço com os entes narrativos. É assim, por exemplo, na cena em que Pedro Álvares chega com a família, composta por uma mulata e um filho, e está acertando os detalhes que os deixarão viver na Residencial Apóstolo das Índias, uma espécie de pensão degradada que recebe os mazeados retornados. A cargo de exemplo do que estamos apresentando, como mescla de vozes narrativas, expomos um excerto retirado do capítulo terceiro do romance que ilumina bem essa multiplicidade de vozes:

A mulata arreou as malas e os sacos num baque de desmaio. Deviam ser oito horas mal grado o silêncio de poço dos relógios atendendo a que desdobravam os toldos dos cabarés de Santa Bárbara, e sujeitos agaloados a oiro, vestidos de alferes de carnaval, controlavam um tráfico complicado de clientes e putas. As rolas inquietavam-se nos peitoris desmantelados e ele pensou que Lixboa sem restaurantes chineses era a cidade mais feia da terra. Pensou a olhar um ninho de vespas num taipal Onde vou arranjar agora cinco contos para acalmar o gordo, e nesse instante guincharam do escudo Ó Xavier, o indiano disse-nos Aguentem pianinho que eu já venho, e partiu a estalar as sandálias, seguido pelo xilofone dos filhos, para as despensas, patamares, saletas, caves e túneis de pensão (ALA, p. 25).

Desde esse ponto o leitor percebe que está envolvido em uma teia de vozes que, como acreditamos, é coerente com os demais emaranhados dessa narrativa de ficção historiográfica. De toda forma, levantamos a hipótese de que a estrutura de *As naus*, no ponto em que toca à aglomeração de vozes narrativas, sem maior demarcação tempo-

espacial é, a nosso ver, uma representação estética e precisa do ajuntamento também dos homens e mulheres que habitam o campo narrativo deste romance. Em outras palavras, eles se misturam e se indistinguem tal como suas vozes e a do narrador onisciente, revelando certo caos, certa desordem, mas que, por outro lado, formam um todo significativo e de forte representação: é a situação vigente em Portugal que recebe o ônus de um processo espúrio de dominação longeva. Ainda sobre o envolvimento mútuo das vozes, os fatos também se confundem, se aglutinam, são exibidos em confluência, mas sem, com isso, fazer perder a unidade significativa do texto. No capítulo no qual, mais evidentemente, o narrador onisciente expõe a situação das ex-colônias, quando de suas independências, há de se perceber essa alternância dos fatos narrados, sem que haja, para isso, um aviso prévio. Todavia, reforçamos, uma oscilação que não deixa de ser intencional e substancialmente significativa, dentro do projeto da obra, tanto que, na amálgama destes enunciados, ora por narrador onisciente, ora por personagens que vivem ou rememoram as ações, tem-se uma unidade bastante coerente acerca dos eventos explicitados e sobre os efeitos de um momento histórico bastante conturbado para os lusitanos, assim como para os homens das ex-colônias portuguesas, em África.

É importante, também para exemplificar o que estamos propondo, ilustrar a cena em que, convocados para uma reunião no Cine-Theatro, em Bissau, os portugueses e seus descendentes ouvem do coronel de artilharia a “possibilidade” gratuita de retornarem a Portugal, no mesmo momento em que uma mulher interrompe para narrar que “haveria vinganças, fuzilamentos, tiroteios e buscas”. Assim, na capital da Guiné Bissau, diante das ameaças que pairavam sobre a cidade recém-liberta,

os oficiais de tripas puídas debandaram do andar de baixo e tomaram o avião para a Europa. Batalões completos, convulsos de amibas e lombrigas, com os furriéis a cabecearem de doença do sono logo após a charanga e a bandeira, alçavam-se para os navios ferrugentos carregando as armas e os seus mortos. Guerrilheiros descalços, de camuflado, colares ao pescoço e bafo canibal de gato selvagem, passeavam-se nas escadinhas da cidade chacinando mulatos à baioneta. Um negro barbudo, autoritário, de cachimbo, que lhes não dava os bons-dias sequer, ocupou o rés-do-chão protegido por uma matilha de antropófagos de boina, a cuspirem sem cessar catarros prepotentes que assustavam no aparador o serviço das xícaras com pagodes de Macau da senhoria defunta (ALA, p. 37).

Esta é a cidade do casal de senhores anônimos da Guiné, do qual falaremos pontualmente mais adiante. Por ora, neste trecho, percebe-se como as forças investidas dos

nativos, pelo menos no que apresenta a ficção, pouco a pouco e de forma incisiva fazem com que a referida possessão africana vá ficando despovoada de “brancos”, restando ali apenas “os selvagens triunfais que estilhaçavam à metralhadora os postigos das fachadas” e “se os brancos diminuía, os pretos, em compensação, aumentavam nas casas atoladas nos caniços dos rios” (ALA, p. 38). É por essa altura que Francisco Xavier, nome também identificado nos compêndios da historiografia portuguesa, troca sua esposa africana por um bilhete que lhe garante a saída de Luanda, território também liberto, retornando à pátria-mãe, já que, como o mesmo diz, “aconteceu aquela coisa comunista da revolução das tropas e entendi-me com o meu compadre dos manipansos de pau, entreguei-lhe a mulher, recebi um bilhete de avião, deixei a cave pulgosa dos paquistaneses e tomei um assento para o reyno” (ALA, p. 75). Veja que aqui são apenas alguns exemplos da tônica da narrativa de António Lobo Antunes. São os homens das antigas colônias retornados a um certo Portugal que não os espera e que, ao mesmo tempo, não é mais o país das expectativas daqueles que regressam, visto que não o identificam com uma importante metrópole, nem tão pouco o discernem como a terra para onde fogem, como veremos a seguir. Narrando suas impressões, Francisco Xavier e o narrador onisciente, em uma mistura de recorrentes retomadas narrativas, ora pelo personagem, ora pelo narrador externo, têm-se:

De início não soube o que fazer num sítio absurdo chamado Lixboa, sem saguins nas praias nem hipopótamos nas banheiras, uma capital, amados filhos, desprovida de tabaco e algodão, mais antiga e quieta do que uma tia entrevada, cujos postigos e janelas desciam e trepavam encostas, voltadas, pestanejando chitas, para um ancoradouro de hidroaviões tripulados por Gagos Coutinhos de peliça. Deitado num banco de jardim, sem conseguir dormir, custou-me a habituar à ausência de sapateiras de monções, substituídas por cúpulas de catedral, fogueirinhas de santos e pantufas de gostosos. Principiou então a pedir esmola por aqui e por ali, aos domingos, nas imediações das igrejas, vestidos de trapos de batina e roupas de naufrago disputadas a outros vagabundos, no Terreiro do Paço, quando as ondas facturavam na muralha as naus gastas por diarreias de bananas e de carne de tatu que tornavam do Brasil (ALA, p. 75-76).

É assim que o romance de António Lobo Antunes apresenta o espaço que espera os retornados das colônias, após a libertação e a independência delas em relação a Portugal. De todos os lados, desembarcam sujeitos que buscaram fugir de uma opressão às avessas, já que os que fogem são os que outrora impunham o poder colonizador. De formas distintas, a realidade da retirada vai se configurando ao sabor de uma movimentação

histórica que parece irreversível na vida dos homens que evadem: “no sábado arribam pelo menos seis aviões e duas fragatas da Guiné: com esta léria da democracia fogem dos escarumbas como ratos” (ALA, p. 77), ou, ainda, quando da situação daqueles que partiam de Luanda: “o porto assemelhava-se a uma loja de antiquário em que famílias inteiras, vigiadas pela cobiça dos estivadores, se ancoravam, à espera da fragata seguinte, entre arabescos de lavatórios” (ALA, p. 168). No romance, a situação se agrava ainda mais porque os mesmos homens que desertam das antigas possessões, encontram no seu destino situação de hostilidade social e econômica quando do regresso à antiga metrópole. Não há solução conciliatória para esses sujeitos. Se de um lado os portugueses regressados abandonam uma nova ordem política que promete se instaurar com a independência, de onde os antigos privilégios dos ex-colonizadores já não estão mais garantidos, do outro, ao desembarcarem na terra natal, vagam pelas ruas de Lisboa, sem destino e sem possibilidades de ingresso em uma vida cotidiana regular e que lhes garantam as bonanças de que desfrutavam nas antigas colônias. Diogo Cão, um ícone da historiografia portuguesa, ao observar a situação dos retornados, da qual também faz parte, apresenta o seguinte diagnóstico:

Nunca encalhei, no entanto, em homens tão amargos como essa época de dor em que os paquetes volviam ao reyno repletos de gente desiludida e raivosa, com a bagagem de um pacotinho na mão e uma acidez sem cura no peito, humilhados pelos antigos escravos e pela prepotência emplumada dos antropófagos. Os colonos que não logravam partir para o Brasil ou a França assemelhavam-se a anjos que perderam as argúcias do vô e chinelavam solas terrestres nos bairros mais tristes da cidade, feitos de ladeiras sem destino, de pelourinhos barrocos e de escadinhas desorientadas, em que mesmo as varandas dos prédios, com os seus vasos vermelhos e a roupa no fio, se aparentavam a traseira de subúrbio (ALA, p. 148).

Todo o romance é a figuração da impossível adaptação dos recém-chegados à nova cidade de Lisboa, que os aguarda de forma hostil. Esse processo de retorno, que veio a seguir à deflagração da Revolução dos Cravos, também faz parte das grandes mudanças sofridas por Portugal após o 25 de Abril de 1974, já que a pátria em questão, além de ter que lidar com um novo e instável cenário político, torna-se o caos improvável que precisa acolher milhares de homens e mulheres que desembarcam no seu porto. Em relação à história portuguesa, vale lembrar que esse é um importante episódio que dará a maior motivação para a produção do romance em tela, até porque, pelas transformações

substanciais geradas pela mudança da história, é a vida corrente do povo a mais afetada. Trata-se de um período de grandes mudanças, ocorridas, sobretudo, na segunda metade do século XX em que, Portugal, passa pela experiência de um dano irreparável, que há muito deveria ter ocorrido. Segundo Isabel Pires de Lima, “perda historicamente prevista de um império que a estratégia ideológica do regime deposto com a ‘revolução dos cravos’, em 25 de abril de 1974, fizera durante cerca de 40 anos crer eterno” (LIMA, 1997, p. 129), um período extremamente traumático, segundo a referida estudiosa. O “fenômeno dos retornados”, então, agrava uma crise institucional que, para Boaventura de Sousa Santos configurava-se como “uma crise interna que ocorreu no seio de uma crise internacional, o que é, sem dúvida, um fator fundamental para compreender algumas características da sociedade portuguesa dos últimos quinze anos” (SANTOS, 1993, p. 25).

O resultado do fim do Império Colonial foi uma tentativa de reorganização social portuguesa que se deu a duras penas. De toda forma, o fenômeno do qual tratamos aqui é, em síntese, a volta dos homens que se estabeleceram nos territórios conquistados e que, agora, precisam se ajustar ao país de origem ou, pelo menos, da de seus antepassados. Contudo, esse reajuste está comprometido, uma vez que os cidadãos não são mais propriamente portugueses e, ao mesmo tempo, não pertencem mais às recém libertadas nações africanas, além de terem que enfrentar uma situação frustrante: “o retorno das caravelas implicava um processo de reterritorialização física e simbólica, restrito às dimensões de um Portugal apenas circunscrito à ponta da Europa Ocidental e que tinha de viver sem as riquezas outrora trazidas pelas naus” (MARTINS, 2003, p. 117).

Faz-se necessário, portanto, compreender quais foram as forças precípuas para a deflagração desse retorno em massa e como as movimentações históricas se conjugaram para que Portugal tivesse no horizonte uma situação ainda não vivenciada em sua história. Assim, é mister dizer que no romance *As naus*, assim como na historiografia de Portugal, o ano de 1974 é um paradigma fundamental para se repensar o modo de se organizar politicamente o país. Neste ano, na data de 25 de Abril, o regime totalitário instaurado por Salazar, em 1926, tem seu fim, a partir de uma Revolução pacífica e sem confrontos de sangue, conhecida por Revolução dos Cravos, coordenada por boa parte do exército português, com o apoio notório do povo. Da deflagração da Revolução dos Cravos ganha força a luta pela independência das colônias portuguesas em África. Assim, com a manutenção das guerras em prol deste intento, pouco a pouco Portugal vai cedendo às

pressões internacionais da ONU e, sobretudo, à renhida luta de libertação nacional dos povos colonizados, face à brutalidade dos confrontos. Em novembro do ano seguinte finaliza-se o processo de independência das até então colônias ultramarinas. Para Ana Mercedes Pescada (2001), esse é o marco que estabelece o fim dos três ciclos do Império português: o do Oriente, o do Brasil e o da África. Nesta altura, com o movimento de derrubada da ditadura de Salazar, os novos ventos da democracia pretendiam também uma outra dinâmica estrutural e econômica para o país, o que não livra o recente regime político de críticas, já que:

o pós-25 de Abril foi um tempo marcado por equívocos, em que Lisboa se confundiu muitas vezes com atropelos. Seguir em frente no percurso da História significou esquecer o que de politicamente incorrecto se viveu e fez no passado. Mais ainda: a liberdade de expressão e acção cedo se revelou pura demagogia para servir o imediatismo. E, face a esta realidade sinuosa, surge, nos indivíduos, uma necessidade premente de refúgio nos tempos áureos da História Portuguesa. Assim, através de espaços recriados e de personagens “ressuscitadas”, assistimos n’*As Naus* à actualização do grande mito português dos Descobrimentos, pela face inversa da ironia e da paródia (PESCADA, 2001, p. 15).

Nessa medida, ao que parece, a literatura e a história mais uma vez se cruzam e no caso do romance, há uma percepção aguda da sensibilidade portuguesa no que diz respeito ao espírito da época, que oscila entre a esperançosa expectativa de um governo democrático e a decepção de se ver negado o sonho que os levaram às ruas, em marcha, naquele Abril. O fim definitivo de um processo democrático socialista, e que desde sua instauração foi decrescendo no espaço de sua aplicabilidade e confiabilidade, marca a institucionalização de um sistema parlamentarista, como o é até os anos atuais. Vale lembrar o que dizíamos anteriormente sobre a necessidade do romance histórico, que quase sempre tem, no seu cenário de produção, uma imprescindibilidade de fazer ver, ou trazer à tona, problemas substancialmente complexos da sociedade do seu tempo e que não estão disponíveis tão facilmente por outro meio de avaliação. Ao recuperar a história áurea dos portugueses, mesclando diferentes séculos num único período, que não é apenas material, físico, antes, como vimos, é a tentativa de reencontro com um passado glorioso, o que o romancista propõe é a compreensão de uma realidade marcada pela descontinuidade, de onde o único caminho parece ser o mergulho na memória que, revolvida, deve induzir ao (re)conhecimento. Todavia, esse percurso se faz de maneira bastante intrincada: é a experiência do homem português, às voltas com um parcial fracasso da Revolução, que vai

subvertidamente ao encontro do passado glorioso, igualmente sinônimo de malogro de séculos de imposição colonial. Por isso mesmo, esse passado mítico chega ao presente degradado, sem forças suficientes para lograr novas esperanças. É o caminho duplo: de um lado, a necessidade da busca por um refúgio que salvaguarde homens e mulheres da realidade irreversível e incompreensível; do outro, o objeto recuperado, já moribundo, que não consegue efetivar-se naquele que busca o intento esperado. Ao captar o sentido histórico das necessidades portuguesas do pós-25 de Abril, tem-se o retorno de anônimos e não-anônimos, porém com o mesmo destino das figuras tutelares do passado nacional: o não-lugar, que parece ser o espaço do homem português-contemporâneo.

Poderemos dizer que a viagem que se processa em *As Naus* não é, como qualquer viagem, um percurso de deslocação, mas que ela implica, neste caso, aquilo que já designámos atrás como ‘deslocalização’, na medida em que as personagens havia adquirido um lugar [...] no qual se haviam instalado, o ‘seu lugar próprio’, do qual são retiradas ou compelidas a retirar-se (SEIXO, 2002, p. 186).

Revisitamos igualmente as palavras da estudiosa Isabel Pires de Lima para compreender de que forma Portugal se encontrava nos períodos posteriores à deposição do regime salazarista, com as perdas de esperança na esteira de um destino incerto: “de país multirracial e multicontinental, de povo em diáspora, eis-nos tornados, ou retornados, Europa; de centro de um império, foco irradiador de civilização, [...] eis-nos periferia” (LIMA, 1997, p. 130). Para Boaventura de Sousa Santos, o objetivo de um levante contra o regime de Salazar era o da derrubada de um Estado Fascista, mas que, no fundo, não se mostrou tão eficiente em seus intentos, já que as mudanças se fizeram, quase que predominantemente, naquelas estruturas mais explicitamente à mostra, como “a polícia política, os tribunais políticos, as prisões políticas, o sistema de partido único e as milícias paramilitares fascistas” (SANTOS, 1993, p. 26). Para além disso, quase nada foi alterado e, portanto, “o fim da crise revolucionária e a instauração do primeiro governo constitucional democrático depois de quase cinquenta anos não puseram termo à crise social, embora tenham alterado a sua essência” (SANTOS, 1993, p. 28).

Assim, o romance de António Lobo Antunes reencena as ansiedades próprias de um determinado povo em um momento histórico singular, em que é preciso desvendar a nova identidade em curso, no intuito de fazer com que se engendre um conhecimento sobre o nascente ambiente social em voga. Para a pesquisadora Adriana Alves de Paula Martins,

“esse processo é estendido ao potencial leitor do romance, que é levado a colocar em xeque o seu próprio sentido de pertença à nação”. Isso se dá “a partir da deslocação das personagens, do confronto das suas memórias e das suas experiências, após o retorno a Portugal numa Lisboa que se apresenta hostil e sombria” (MARTINS, 2003, p. 115-116).

O que busca o romance histórico contemporâneo, e neste caso falamos especificamente do nosso *corpus*, enquadrado temporalmente e ideologicamente em uma situação específica da história, é contribuir para erigir um pensamento crítico sobre os resultados reais, no presente, do processo colonizador empreendido por séculos por essa antiga metrópole. Em especial, o romance histórico tem sido o gênero de proposta nítida para se chegar a esse intento. É assim que *As naus* se configura, na medida em que pelos caminhos da escrita esteticamente elaborada dá espaço a uma reflexão aguda sobre a identidade portuguesa. Neste romance percebemos tal intento, mas que se configura muito mais amplo, na proporção em que não há apenas o retorno de um grupo de pessoas, antes é a recuperação dos destroços de toda uma cultura, memória e história portuguesa, a partir de um trabalho que mescla tempos e sujeitos capazes de sintetizarem o legado colonial de mais de quatro séculos, resgatado, no romance, de forma ressignificada. Para Alzira Lobo de Arruda Campos e Álvaro Cardoso Gomes,

António Lobo Antunes é um dos mais fecundos e importantes romancistas portugueses contemporâneos. [...] renovou o gênero em Portugal, graças a um estilo peculiar, entranhado em si como um novelo, grotesco até o limite, graças ao modo como deforma propositalmente a realidade, por meio de metáforas extravagantes e graças à concepção de mundo, ao modo ácido com que critica as instituições portuguesas, sobretudo o instável período após a revolução de 74. Em decorrência disso, constituem motivos fundamentais de sua ficção a decadência de Portugal, ainda ancorado num passado de conquistas, a ditadura salazarista, os efeitos da Revolução dos Cravos na elite portuguesa e a tragédia dos retornados (como ficaram conhecidos os portugueses que retornaram forçadamente das antigas colônias ultramarinas no pós-revolução e se viram abandonados à própria sorte na metrópole) (CAMPOS; GOMES, 2005, p. 345).

Para Campos e Gomes esse retorno funciona como uma espécie de nostalgia em relação às origens. Nesse sentido “a fixação por figuras reais tinha como propósito, recuperar modelos, personagens exemplares, algumas delas pertencentes mesmo ao período fundador de uma nação” (2005, p. 346). É importante dizer, contudo, que a perspectiva ilustrada pelos críticos de literatura, citados acima, parece desconsiderar que parcela da população colonizadora, inclusive, optou por ficar nas colônias. Além disso, a

história oficial portuguesa indica que um bom número dos que retornaram recebeu um favorecimento financeiro para a reinstalação no país de origem. O romance de António Lobo Antunes não tematiza essa variante dos fatos, até porque, na sua liberdade criativa, elege e trabalha com a vertente problematizante da história e não intenta a conformação dos sucessos outrora expostos por essa área de conhecimento. Contudo, aqui não estamos propondo um questionamento sobre a validade do romance histórico em questão e, sim, apontando para uma versão que também deve ser reconhecida acerca dos eventos factuais, reafirmando o nosso posicionamento de respeito que desde sempre arrogamos ter pela historiografia.

O número de figuras históricas é bastante relevante, tanto do ponto de vista dos relatos factuais como dos ícones da cultura portuguesa. Os cenários também constituem um importante aspecto dessa narrativa ficcional de extração histórica, tanto que é por meio deles que se pode configurar a aura de decadência e desolação vivenciadas pelos personagens. No entanto, tempo e espaço se confundem, na medida em que não se pode precisar retilineamente a sequência lógica-temporal das ações. Em outras palavras, os cinco séculos enredados no romance aparecem de maneira pouco convencional, do ponto de vista do discurso narrativo convencional e/ou historiográfico. Vejamos a seguinte cena em que o personagem Pedro Álvares narra a sua chegada à cidade de Luanda:

Depois de sete amotinações sangrentas, onze assaltos de baleias extraviadas, missas incontáveis e um temporal idêntico aos suspiros de Deus na sua insónia pedregosa, um gajeiro berro Terra, o mestre firmou o óculos no castelo da popa e lá estava a baía de Loanda invertida pela refração da distância, a fortaleza de São Paulo no cume, traineiras de pescadores, uma corveta de Armada, damas que tomavam chá sob as palmeiras e fazendeiros engraxando os sapatos enquanto liam os jornais nas pastelarias das arcadas (ALA, p. 08).

Trata-se de um lampejo da memória, enquanto que, contrapondo-se a ela, o narrador onisciente toma a fala para dizer do tempo presente do ilustre navegador. É deste modo que as incongruências entre uma Lisboa esperada e a cidade encontrada aparecem em todo o romance, tanto que, em sua chegada, Pedro Álvares “perguntou o endereço a um mestiço de olhos sigilosos, a garotos que remexiam desperdícios com uma vara e a um sobrevivente alcoólico de mares remotos abraçado a uma âncora oxidada” (ALA, p. 23). Assim também é a impressão de Vasco da Gama, ao chegar de Luanda e deparar-se com o

seu país de origem em condições elevadamente precárias: “encontrou, em lugar das árvores e das ruas de que à noite se lembrava em África com a meticolosa precisão da saudade, uma terra de que sobrava o gume dos telhados e o pagode do coreto”, já que a água do Tejo havia submergido toda a região, afogando tudo, salvo as famílias que “abraçadas ao topo dos álamos viam passar, à deriva, em remoinhos de lama, corpos dilatados de cómodas, mulas e cães” (ALA, p. 83). Assim, uma Lisboa aguardada por aqueles que voltavam de séculos de viagem, torna-se um lugar onde as expectativas se frustram e onde os códigos históricos estão rebaixados, já que os heróis e marinheiros vagueiam “a beber água choca” (ALA, p. 140).

O romance antuniano possibilita uma abordagem social e histórica de Portugal dos anos posteriores à Revolução de 25 de Abril, tendo como contraponto o antigo Império que foi. O trânsito entre os séculos e as pessoas narrativas, inúmeras nessa trama, confere à obra um carácter evidentemente múltiplo, capaz de revelar as correntes subterrâneas da vida. Para tanto, na esteira de György Lukács, devemos lembrar que evidentemente “nenhum ser humano figurado na literatura pode conter a riqueza infinita e inesgotável dos traços e exteriorizações que a vida contém”, todavia, “a figuração artística consiste precisamente em que o retrato relativo e incompleto funcione como se fosse a própria vida, e até como uma vida mais elevada, intensa e viva que aquela da realidade objetiva” (2011, p. 118). Na perspectiva desse teórico,

esse paradoxo geral da arte no espelhamento da riqueza infinita da realidade objetiva aparece de forma particularmente aguda nos gêneros que, a partir da necessidade interna de seu conteúdo e de sua plasmação, têm a pretensão de ser um retrato figurado vivo da totalidade da vida,

que mais adiante o teórico vai apresentar como uma das mais essenciais configurações do romance histórico (LUKÁCS, 2011, p. 118). É nessa medida em que, na elaboração de seus temas, António Lobo Antunes apresenta um aparato bastante diversificado de composição, no posicionamento que assume em seu romance, a partir da autonomia que atribui ao seu narrador/narradores – e por seus personagens, às vezes, em uma massa compósita indistinta. O que vemos na ficção histórica desse escritor português é a construção de um enunciado plural consciente e repleto de marcas agudas de representação histórica e social de um determinado período histórico português. Essa capacidade discursiva multifocal pode ser aferida, no romance de 1988, na imbricação de

tempos, espaços e vozes narrativas diversas. Desde o princípio, os espaços de África e de Portugal misturam-se, seja a partir da perspectiva física, material, dos relatos sobre as viagens entre Guiné, Luanda e Lisboa, seja pela memória de um espaço perdido, como acontece quando Manoel de Sousa de Sepúlveda chega à nova morada: “princípios a habituar-se à ausência das ondas e aos autocarros e coches de viscondes que substituíam os navios ancorados no miasma de galerias afundadas do Tejo” (ALA, p. 91).

Em relação ao tempo, os anacronismos são frequentes sem, contudo, causar qualquer estranhamento dentro do grupo de personagens, como pode se averiguar quando o narrador expõe que a independência de Angola fora decretada por Sua Majestade ou, ainda, no relato memorialístico de Pedro Álvares:

Afastávamos a medo os reposteiros da sala e ele logo Descubram-me os Açores, e a gente descobria-os, Encontrem-me a Madeira, e a gente, que remédio, encontrava-a, Encalhem-me no Brasil e tragam-mo cá antes que um veneziano idiota o leve para Itália, e a gente trouxe-lhe ao Algarbe, onde ceava no meio de uma roda de physicos e bispos, esse monstro esquisito de carnavais, papagaios e cangaço, de tal jeito que ao vê-lo, assim estupidamente enorme, arrastado por dezessete galés e mil e quatrocentos pares de bois, isso sem contar as mulas e os escravos mouros, se apartou dos seus e nos perguntou baixinho, cá era homem avisado e de bõo entendimento, Para que eu quero tal coisa se eu já tenho chatices que me sobram? [...] e com muita Ave Maria e muito trabalho obedecemos ao que nos disse, ou seja puxar o Brasil de volta para a América (ALA, p. 49-50).

O romance, desta forma, é híbrido e coloca na mesma cena não apenas espaços dispersos, mas tempos que distam de séculos, numa perspectiva que amplia o nível de significação. Essa maior capacidade expressiva, propiciada pela combinação de múltiplos vetores narrativos dá-se porque faz parte de uma estratégia sinérgica e não antitética de construção dos espaços e dos tempos vários, arquitetada por António Lobo Antunes, como defende a estudiosa Maria Alzira Seixo. Segundo a pesquisadora, essa sinergia produz no texto uma convivência pacífica e benéfica “entre as componentes heterogêneas do fenômeno híbrido, não apenas em humor e ironia, mas também em efeitos de criatividade, capacitando os vários elementos em jogo numa função enriquecida e determinada” (SEIXO, 2002, p. 515). Nesse sentido, o romance contemporâneo tem-se valido de estratégias bastante diversificadas do ponto de vista de sua estrutura formal, das referências de apropriação da matéria social e de sua multiplicidade, sendo, no caso de *As naus*, o que possibilita um caráter de totalidade à obra.

Como vemos, as ciências sociais, a antropologia e a história vão ganhando espaço na elaboração estética de romances de clara intenção reflexiva acerca da história, sem que essas matérias tenham necessariamente que habitar o texto de ficção, resguardando em si os seus estatutos científicos. O que faz António Lobo Antunes é utilizar-se dos diferentes conhecimentos humanos, configurando-os para uma composição estética múltipla, na qual dialogam matérias e vozes contrárias, todavia capazes de trazer à tona um significado totalizador da história concernente à comunidade portuguesa e aos resultados do esfacelamento de um Império. Com isso, o romance histórico contemporâneo vai assumindo também um papel fundamental na ampliação dos conhecimentos humanos, porém, de forma a se opor, em grande medida, ao discurso historiográfico tradicional. No caso específico de *As naus* citamos novamente Maria Alzira Seixo, que ressalta a importante intervenção empreendida relativamente à história de Portugal. De acordo com Seixo, há na obra de 1988 um interesse que consiste em “sugerir também a dimensão neocolonial que a descolonização portuguesa (como todas as outras) implicou, e inverter papéis de representação ‘histórica’ numa con-versão ‘fabular’ que lhes retira a componente mítica e lhes restitui a grandeza e/ou a fragilidade humana” (SEIXO, 2002, p. 173), portanto, revisora de um registro histórico considerado esclerosado.

Na esteira da produção de um modelo de romance realista, portanto, com capacidade forte de compreensão do movimento histórico (LUKÁCS, 2011), uma das premissas que defendemos ao longo de nossas reflexões é a de que o romance, como gênero narrativo de aproximação do extrato social, é a modalidade artística mais especificamente eficaz para refletir a direção do movimento da história (LUKÁCS, 2011). Não é o caso de afirmar que há uma maior validade da ficção sobre a história ou desta sobre aquela. O que propusemos no primeiro capítulo desta pesquisa garante-nos o parecer de que não se trata de binarismos excludentes e isolados. Pelo contrário, ao longo de nossas reflexões tomamos partido claro de que defendemos a existência de um diálogo recíproco e democrático entre as duas áreas do saber. Apenas apontamos, a partir dos estudos já mencionados, que o romance, em especial o romance histórico, como o é *As naus*, de António Lobo Antunes, pode dar uma noção da totalidade da vida, restabelecendo os nexos e figurando os aspectos nos quais uma tendência social se manifesta (LUKÁCS, 2011), desde que na elaboração da obra o autor e, por conseguinte, o leitor, consiga “perceber que há uma história e que ela interfere na vida do povo, do indivíduo,

diretamente” (LUKÁCS, 2011, p. 38), como o é obra aqui em análise. É assim que cenas próprias dos compêndios da historiografia, agora urdidadas pelo labor de um artista de ficção, vão surgindo no romance e dando a ver aquilo que possivelmente não teria os mesmos efeitos de sensibilidade, para com o fato, caso fossem apresentados por outros caminhos que não os da arte ficcional. Vejamos o exemplo a seguir do cenário das ex-colônias portuguesas em África, imediatamente após o marco de início de suas independências:

Ocupavam as casernas que a tropa deixara, aliviada do peso da guerra, e enfeitadas de frases bélicas e de gravuras de mulheres de ligas, de pescoços opalinos como abajures Arte-nova; acomodavam-se nos bancos de jardim, indiferentes à chuva, com as automáticas checoslovacas nos joelhos, caçando cães para o almoço; postavam-se de sentinelas nas esquinas, a beber permanganato de garrafas de botica; entravam e saíam nos cretones do palácio do governo, pisando com desdém as lajes do poder. Os escarros dos antropófagos do barbudo assobiavam raivas e ordens no piso inferior, exactamente por baixo das nossas nucas deitadas e a mulher disse Não pertença aqui num sussurro que provinha do interior da sua desilusão e da sua miséria, e repetiu baixinho Não pertença aqui (ALA, p. 39-40).

Outra personagem singular, a mulata, amante de Diogo Cão, ao relatar a procura de seu homem, vai destacando pontos de Luanda que em muito se aproximam da história desse lugar, em determinado momento da pós-libertação: “os pretos tomaram conta disto tudo, instalaram ninhos de metralhadoras jugoslavas nas arcadas, assassinaram-se uns aos outros a tiros de canhão, iam e vinham da mata açodados por vinganças sangrentas” ou, para dizer do que restou aos antigos sítios, a mulher prossegue: “as cabanas da ilha esvaziaram-se” (ALA, p. 113). Outro traço bastante revelador da história posterior à Revolução de 25 de Abril de 1974 e, conseqüentemente, da independência das ex-colônias portuguesas, foi o ocorrido com Manoel de Sousa de Sepúlveda. No romance, este personagem, ao regressar a Portugal, tendo como destino ir de retorno a sua casa, na Costa da Caparica, surpreende-se ao ver o seu imóvel tomado por inúmeros homens e mulheres, de diferentes nacionalidades e origens. Na cena, dois dos invasores dialogam entre si e depois com Sepúlveda, o proprietário que acabara de regressar: “chegou agora de África, coitado, não vinha cá há séculos, explorava os camaradas pretinhos, julga que a casa é dele. Isto pertence ao povo, amigo, pertence à gloriosa vanguarda do proletariado, foi ocupada revolucionariamente, percebe?” (ALA, p. 62). Trata-se, neste caso, de uma alusão bastante evidente aos movimentos de carácter comunista que sucederam aos primeiros anos após a Revolução dos Cravos, com incentivos à divisão igualitária dos bens vacantes, nas

primeiras investidas de ordem democrática em Portugal que, pouco a pouco, vai perdendo força, até se ver totalmente destituída no início da década de 1980, quando o pendor comunista da Revolução é totalmente abolido.

A história portuguesa sofre drásticas alterações na segunda metade do século XX, decorrentes de uma nova reorganização, não apenas internamente. Para Boaventura de Sousa Santos (1992), Portugal encontra-se num estado de transição iniciado em 1969 e que teve como consequência repensar o seu novo espaço no mundo. Para o estudioso, “o processo de renegociação [do estado político português] sofreu uma enorme aceleração e transformação com as rupturas originadas pelo 25 de abril de 1974” (1992, p. 105), momento em que, a partir daí se destaca, além da instauração de um regime democrático, a derrocada do Império Colonial. Os influxos dessas mudanças tornam Portugal um país ambíguo do ponto de vista de sua situação política, econômica e cultural. Com a perda das conquistas ultramarinas, torna-se mais evidente, a partir de então, a sua característica de “país semiperiférico”. Segundo Boaventura Sousa Santos, a nova situação sócio-político-econômica portuguesa dá a ver uma nova realidade, que agora também necessita de uma nova categorização: “o conceito de semiperiferia foi formulado por I. Wallerstein enquanto categoria intermédia entre as categorias polares do sistema mundial: os países centrais e os países periféricos” (1992, p. 106). É nesse novo contexto nacional que parece trabalhar António Lobo Antunes, buscando trazer à tona, na perspectiva de sua escrita literária e cronística, os anos fundamentais da história do antigo Império, no sentido político, econômico e cultural.

No caso dos romancistas portugueses, as suas narrativas estabelecem um diálogo entre o passado e o presente, com o objetivo de exorcizar a lembrança, altamente idealizada, de um período colonial português, baseado no pioneirismo das descobertas geográficas e por direitos assegurados a meio por bulas pontifícias. A manutenção e a perda desse império, sempre contestado, significaram um peso tão forte quanto o da ditadura salazarista. Depois veio a Revolução dos Cravos, colocando em discussão os valores históricos dos acontecimentos anteriores. Esses acontecimentos, em suas interpretações, reproduzem-se, nos romances, relacionando questões historiográficas à consciência de si e à expressão da experiência mínima (CAMPOS e GOMES, 2005, p. 350).

António Lobo Antunes, mediante a elaboração das personagens e a configuração da voz narrativa, apoiando-se na técnica da intersecção dos tempos históricos, rebaixados e parodiados, estimula repensar o passado e presente portugueses, a

partir de uma reavaliação dos mitos do pretérito. O tempo rememorado “não é propriamente modelo do presente, mas sim o seu espelho” (CAMPOS e GOMES, 2005, p. 354). Esse “redimensionamento” do fato histórico acontece porque, para os críticos, há uma humanização da personagem histórica e, em nossa perspectiva, o que há é o retorno rebaixado dessas personagens que estão despidas de suas bagagens heróicas, ao mesmo tempo em que não deixam de representar os feitos outrora enaltecidos. Nesse sentido, elas agem duplamente, são a síntese de um passado construído (material ou não) e que, ao ser posto ao rés-do-chão, faz reavaliar os códigos nobilitantes do passado num pós-74 distópico. Os procedimentos utilizados para se fazer o resgate desses personagens dão, assim, uma nova roupagem à história portuguesa.

Não há, no romance, uma hierarquia entre os personagens considerados históricos. Todos estão no mesmo plano, o da degradação de uma volta inglória. Não há distinção de classes, nem de estatuto: heróis da história política e da história literária sofrem os desdobramentos históricos advindos da Revolução dos Cravos. Assim, sujeitos como Pedro Álvares Cabral, Vasco da Gama, Diogo Cão, Manoel de Sousa Sepúlveda, Cristóvão Colombo, D. Dinis, Pêro Vaz de Caminha e D. Sebastião dividem espaço com Inês de Castro, Luís Buñuel, Camões, Gil Vicente, Fernão Lopes, Cervantes e Padre Antônio Vieira. Dezenas de outros personagens da história lusitana vão aparecendo no decorrer da fábula: Gomes Freire, Francisco Xavier, Francisco Rodrigo Lobo, Bartolomeu Dias, D. João de Castro, Bocage, Afonso de Albuquerque, D. João, D. Fernando, Lourenço Marques, Fernão Mendes Pinto, D. Manoel, D. Afonso Henriques, D. Francisco de Almeida, Tomaz António Gonzaga, Nuno Álvares Pereira, Duque de Bragança, Garcia da Orta, Garcia Lorca, Oscar Wilde, O Infante D. Henrique, D. João II, Almeida Garrett e António Duarte Gomes os quais aparecem como personagens agindo ou apenas sendo citados por outros actantes da trama. Todavia, nos deteremos em alguns dos principais nomes que avultam em *As naus*, compondo a estrutura narrativa, de forma bastante central, como personagem e narradores de suas próprias histórias.

Aqui selecionamos alguns nomes que são tanto da historiografia portuguesa quando do romance em questão e que estão figurados sem a grandeza de seus feitos do passado, apesar de mantê-los na memória. É o caso de Diogo Cão que, em tempos idos, foi o conquistador das terras do Congo. Diogo Cão é um sujeito que aparece no romance de forma rebaixada, assim como os demais personagens de visível importância para a

composição da história heróica de Portugal. Em um romance dividido em dezoito partes, que escolhemos denominar de capítulos, o personagem Diogo Cão aparece como principal intérprete em três dessas peças. Isso mostra que, entremeado a outros personagens históricos, o navegador em questão torna-se uma das principais figuras representadas em *As naus*, juntamente com Pedro Álvares, Camões, Vasco da Gama, Miguel de Cervantes, Francisco Xavier e, sobretudo, o casal anônimo da Guiné, que por sua vez, tem uma função simbólica e metafórica distinta na narrativa, como veremos mais adiante.

Os principais momentos em que Diogo Cão surge como centro narrativo dão-se, respectivamente, na sexta, décima terceira e décima sétima parte da narrativa de António Lobo Antunes. Nessas partes, também respectivamente, narra-se a atuação de Diogo Cão no comércio das especiarias. Nesse primeiro segmento está junto à figura de Pedro Álvares, um amigo feito na Residencial Apóstolo das Índias, uma casa que se tornou uma pensão, chefiada por Francisco Xavier e que abrigava, em péssimas condições, boa parte dos ditos Retornados das ex-colônias. Daí, mais à frente, a figuração do ilustre homem se dá, sobretudo, na cidade de Luanda, de onde parte, após a independência de Angola, deixando nesta localidade sua amante negra. Por fim, no último segmento, Diogo Cão aparece sob a perspectiva da negra deixada por ele em África, visto que a mesma, depois de uma saga à procura de seu amado pelas terras recém-libertas, viaja para Lisboa para efetivar o seu intento. Nessa altura a africana encontra-se com o navegador e passa a contar a situação do não mais ilustre português. É esse o dito capítulo em que a figura de Diogo Cão apresenta-se mais degradada. No entanto, seguindo a sequência que apresentamos e aquela em que o personagem histórico português surge no romance, tem-se os seguintes exemplos, dos quais o primeiro é o relato feito pelo narrador externo, onisciente, e por Pedro Álvares, amigo do já desimportante navegador:

O primeiro amigo que fizeram na Residencial Apóstolo das Índias dormia três colchões adiante, chamava-se Diogo Cão, tinha trabalhado em Angola de Fiscal da Companhia das Águas, e quando à tarde, depois da mulata partir para o bar, se sentava comigo e com o miúdo nos degraus da pensão a ver nas ripas dos telhados o frenesim das rolas, anunciava-me, já de voz incerta, beberricando de um frasco oculto no forro do casaco, que há trezentos anos, ou quatrocentos, ou quinhentos anos, comandara a naus do Infante pela costa de África abaixo (...). Eu fingia acreditá-lo para não contrariar a susceptibilidade das suas iras de bêbado, até o dia em que abriu a mala à minha frente e debaixo das camisas e dos coletes e das cuecas manchadas de vomitado e de borras de vinho, dei com bolorentos mapas antigos e um registro de bordo a desfazer-se (ALA, 2011, p. 47).

A narrativa vai apontando os personagens consagrados da história despindo-os de suas cargas positivas e diminuindo, se não anulando, seus feitos grandiosos. Nesse sentido, é sempre importante lembrar que um dos pontos de elaboração do texto de António Lobo Antunes fixa-se, justamente, na estratégia da paródia, pois retoma o que foi canonizado pela historiografia para dessacralizá-lo, muitas vezes pelo processo da inversão da crônica outrora sedimentada, como vimos em Linda Hutcheon, quando diz que a paródia se configura por “repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança” (HUTCHEON, 1985, p. 17).

Diogo Cão habitou Loanda doze anos, sete meses e vinte e nove dias, sempre numa casinha do Bairro de Alvalade que as glicínias tropicais e as lagartas de África erodiam, rolando para o jardim as garrafas vazias, de falsa genebra, comprada à sorrelfa a telegrafistas de cargueiros sicilianos que verificam a linha de água das notas colocando-as à lâmpada do camarote, mas demorava-se a maior parte do tempo nos cabarés da ilha, entre os maqueiros de licença da guerra que se divertiam com seus mapas de nauta fingido, o instalavam no odor de desinfetante das suas mesas e o embriagavam de bagaço de palmeira para o ouvirem contar viagens pelo mundo, umas pobres histórias inventadas de cómico velho que adormecia a babar-se (ALA, p. 111).

Se sabes por acaso, meu torrão de açúcar, de um certo Diogo Cão, fulano dado à bebida que viera de Angola de fiscal da Companhia das Águas, e se demorava de taberna em taberna, de astrolábio em punho, em busca do azedume do bagaço (ALA, p. 149).

Essa importante personagem da história portuguesa foi um grande navegador do passado, mesmo que rebaixado na elaboração ficcional aqui em perspectiva: “os armadores ignoravam-no, salvo o dono de um bacalhoeiro da Terra Nova que se franziu todo numa concentração inútil, Diogo Cão, Diogo Cão, palavra que esse nome não me é estranho, foi Diogo Cão que disse” (ALA, p. 147). No romance, portanto, o ilustre viajante descobridor se transforma no fiscal da Companhia das Águas em Angola, professando ao amigo Pedro Álvares seus projetos efetivados no passado e salientando o seu poderio de comandante, em um ar de loucura e bebedeira: “um homem que navegava como poucos até a febre das tágides e a mania das sereias de Cacilhas lhe torcerem as engrenagens do juízo. Puseram-no num avião de colonos após a jura solene de que Loanda estava cheia de tetas aquáticas” (ALA, p. 111). No entanto, para os intérpretes, o rebaixamento dessa figura histórica faz-se mais evidente quando do esquecimento em relação ao importante descobridor que “ora é confundido com o ‘barbaças que descobriu a Madeira’, ora preservado de maneira degradante como ‘um busto na galeria de mármore da Sociedade de

Geografia” (CAMPOS, 2005, p. 366). Um sujeito humilhado que “bamboleava de sono no interior do sobretudo gasto de funcionário público com ordenados em atraso” (ALA, p. 50). O romance aguça ainda mais a situação de decadência do importante homem português, de nome Diogo Cão, num arremate em condição caricatural:

Acomodava-se o resto do tempo nos bancos de jardim com as suas insígnias de capitão dos oceanos pregadas com alfinetes de ama aos punhos do sobretudo, buscando distinguir em sucesso a geometria das constelações no céu das três da tarde. O seu corpo de nepturno apeado deteriorava-se nesses meses de abandono desde o regresso de Angola: possuía furúnculos e grandes peladas na cabeça, emagrecera nove quilos e seiscentas, era incapaz, a cem metros, de destrinçar a tonelagem dos navios, conservava dois únicos dentes na gengiva inferior, e respirava de leve, como os pintos, em assopros dolorosos e velozes (ALA, p. 153-154).

Outro importante personagem da ficção de António Lobo Antunes e que se apresenta, incontestavelmente, nos discursos da historiografia portuguesa é Pedro Álvares, somente assim nomeado no romance. Esse importante nome é, na ficção, um dos principais narradores, desde as partes da obra em que ele se apresenta como foco principal a outras em que aparece predominantemente como narrador, projetando ações de outros personagens. No entanto, ao mesmo tempo em que conta, divide esse espaço narrativo com o narrador externo, onisciente e, em menor grau, com outros personagens, a partir de intervenções de um discurso resgatado da memória advinda de outros sujeitos narrativos e, também, de discursos diretos. Já no primeiro capítulo, Pedro Álvares surge retornando para Lisboa, imbuído do desgosto de nunca ter recebido dos seus entes, enquanto esteve por dezoito anos em África, qualquer notícia. O personagem, nesse momento, recorda que todos os seus antepassados nutriam por ele um enorme dissabor, visto que em lugar de seguir carreira promissora no comércio na Venezuela ou na Alemanha, dispendo-se ao trabalho com tabacarias, preferiu se aventurar por terras de pretos, desenvolvendo um pequeno comércio fadado ao insucesso e onde fez um filho a uma mulata da terra. Um homem que, segundo o narrador “nem um coche, nem um batel possuía, aos domingos espojava-se na sala, de calções, a ouvir relatos de futebol e a comer merda de sanzala” (ALA, p. 11-12). Ao chegar a Lisboa não se ambienta, como se vê ao longo da narrativa, nem ele, nem os demais personagens e, especialmente por falta de identificação com a urbe lusitana, com a terra pátria, Pedro Álvares é tratado como um imigrante qualquer. Tanto é assim que, após não conseguir se expressar junto à imigração, sobre o exato lugar onde

deverá ficar em Portugal, recebe as ordens: “tem oito dias para comparecer nesta repartição, agora veja lá” (ALA p. 12) e nesta altura, vendo-se a si e aos demais companheiros recém-chegados em tal situação vexatória, profere: “estávamos sozinhos e postos de banda numa cidade que conhecia sem conhecer” (ALA, p. 13). Para Maria Alzira Seixo, trata-se de um romance da “deslocalização”, na medida em que o deslocamento dessas personagens não se restringe a mudança de espaço geográfico, tal como a falta de ambientação para com o novo espaço. Pedro Álvares vai morar no Residencial das Índias, com sua mulata e seu filho, se submetendo à duas diretivas de Francisco Xavier, cuja primeira se dá em relação ao alojamento. Diz Xavier: “Arranjei-lhes um quarto com mais oito famílias de Angola, reparem na vossa sorte, caneco, tudo conterrâneo, tudo solidário, tudo compincha, tudo no paleio, que é dos cinco contitos, ó sócio” (ALA, p. 25); a segunda, para garantir a permanência na Residencial, se dá pela proposta de colocar a negra na prostituição, pagando, assim, a hospedagem dos três naquela inóspita moradia, como indica o capítulo terceiro do romance: “- A tua esposa vai trabalhar lá em baixo num bar até a contazinha da pensão ficar paga, decidiu o indiano a esfregar com empenho a fazenda das virilhas” (ALA, p. 29).

É neste ambiente que Pedro Álvares conhece Diogo Cão e faz com ele amizade. Nas escadarias da Residencial os dois trocam confidências e lamentos, até que, já no capítulo quinze, em função da nova vida que leva sua amante mulata, agora envolvida amorosamente com Manoel de Sousa de Sepúlveda, Pedro Álvares, desgostoso e abandonado por seu amor angolano e por seu filho, resolve partir para Paris, “sem se despedir do filho, nem da mulata, nem do fiscal da Companhia das Águas, Diogo Cão”, este que sempre fora apresentado por seu amigo Pedro Álvares como alguém que dispunha de costumes ordeiros: “estirado na Residencial Apóstolos das Índias, defronte das rolas, a presumir o sol com o astrolábio e a navegar, no bolor dos seus mapas, pela leitura indecisa das estrelas, buscando o azimute aproximado das montras de mulheres de Amsterdão” (ALA, p. 132).

Em relação ao personagem Francisco Xavier, vale dizer aqui, que apesar de proprietário de uma espécie de pensão em nítida degradação, é também um personagem à margem da estrutura social portuguesa, tendo de se valer do arrendamento dos espaços da casa e da prostituição de mulheres no bar, que possui em sociedade, para garantir a sua sobrevivência e sustento. De seus parques investimentos em Portugal, resta-lhe apenas “um

barraco em pedaços entre os pedaços de barracos que cercavam a antiga cidade colonial dos mercadores de negros”, enquanto que a mulher, segundo o próprio personagem relata, era “trinta e um anos e sete meses mais nova do que eu, trocada ao meu compadre por um bilhete de avião para Lixboa: Ficas com ela e a mobília e dás-me o papelinho da passagem” (ALA, p. 30). Essas ações são narradas, respectivamente, nos capítulos quatro e nove, que dão uma dimensão caricatural de Portugal e da situação dos recém-chegados ao país, assim como das artimanhas de sobrevivência do personagem aqui em exposição. É assim que Francisco de Xavier volta de avião para o antigo país, apresentando nisso um forte tom de melancolia:

O aparelho correu ao longo da pista quase sem luzes e ergueu-se acima da nódoa opaca do mar. Quer dizer: não se topava o que quer que fosse salvo o reflexo de nós próprios nas janelas mas eu sabia que era o mar, e recordei-me de quantas vezes, em pequeno, olhei aquelas ondas a lembrar-me de Goa (ALA, p. 33).

O tom de abatimento não se restringe ao pessimismo do retorno, puro e simplesmente. É preciso perceber que há no discurso saudosista de Francisco Xavier uma boa pista da situação dos Retornados: homens e mulheres que não podiam vislumbrar qualquer perspectiva, em um movimento de compreender que não haveria saída e que, mesmo na situação encontrada, sabiam que todo o desfecho seria catastrófico. São eles, os recém-chegados a Lisboa, os mesmos que outrora promoveram a iniciação de um projeto que lhes deu como resposta inevitável esse vaticínio: somos reflexos de nós mesmos, em nova chave identitária, em confronto com a Europa. Em outras palavras, as investidas imperialistas de Portugal se voltam, agora, contra o próprio país.

Miguel de Cervantes, por seu turno, também tem algum destaque na produção narrativa de *As naus*. É no segundo capítulo do romance que a figura do espanhol criador de *Dom Quixote de La Mancha* aparece com maior relevo, juntamente a Luís de Camões, embarcados e voltando para Portugal. É assim apresentado o literato: “Dom Miguel de Cervantes Saavedra, antigo soldado sempre a escrever em folhas soltas de agenda e papéis desprezados um romance intitulado, não se entendia porquê, de Quixote” (ALA, p. 15) e que prometia ao seu novo amigo Camões, enquanto viajavam na embarcação, um poema que seria dedicado ao pai do poeta. Já em relação ao escritor de *Os Lusíadas*, como apresentamos agora, faz seu regresso à pátria-mãe de navio, em condições bastante deploráveis, tendo de lidar com o incômodo corpo do pai que traz em uma urna fechada,

debaixo de um dos braços, a espalhar cheiro forte de cadáver em putrefação, como haveremos de ver. Para além do capítulo segundo, onde dialoga longamente com Miguel de Cervantes, Camões surge nos capítulos oitavo, décimo quarto e décimo oitavo, sendo este o último e do qual não tomaremos nota neste momento, deixando-o para adiante. Sobre o capítulo que denominamos oitavo, é nele que o poeta épico aguarda, acompanhado do defunto em decomposição dentro de uma urna, três semanas por seu mobiliário, que haveria de chegar nas próximas embarcações. Ao ver o intento da entrega de seus pertences fracassado, Camões resolve deixar o porto e seguir em busca de um cemitério para enterrar os restos mortais do patriarca. Também fracassado esse projeto, com a ajuda de um amigo, transfere o pai para um recipiente menor, de mais fácil manuseio e locomoção. Todavia, é no décimo quarto capítulo deste romance que o poeta encontra Garcia da Orta, para quem vende os restos mortais do pai, que então se tornará adubo de plantas carnívoras, depois de ser adquirido pelo colega comprador.

Camões é assim introduzido: “Era uma vez um homem de nome Luís, a quem faltava a vista esquerda, que permaneceu no Cais de Alcântara três ou quatro semanas pelo menos, sentado em cima do caixão do pai, à espera que o resto da bagagem aportasse no navio seguinte” (ALA, p. 15). Ao lembrar-se de Luanda, esse personagem também se configura ideologicamente como aqueles que retornaram e não estão, de fato, em lugar algum, são um bando de mortos-vivos que deambula sem direção. Em sua confissão e desabafo lamuriosos, Luis Vaz de Camões relata:

Em África, ao contrário daqui, o meu nariz palpava os odores e alegrava-se, as pernas conheciam os lugares de caminhar, as mãos aprendiam com facilidade os objetos, respirava-se um ar mais limpo do que panos de igreja, até a guerra civil dar um tiro no velho, me encafiar com o reformado e o maneta dos moinhos num porão de navio, e os perfumes e os rumores das trevas se me tornarem estrangeiros porque ignoro esta cidade, porque ignoro estas travessas e as suas sombras ilusórias, porque apenas soletro o porto e as traineiras, presentes de dia e ausentes de noite, sem contar os corvos e as gaivotas excitadas pelo relento do defunto, debicando o crucifixo à procura da carne podre oculta no túmulo de verniz (ALA, p. 21).

É importante tomar aqui as palavras do personagem também como a representação de uma situação portuguesa metaforizada, sobretudo, a ideia do pai defunto a se desfazer, tendo os corvos e as gaivotas na tentativa incessante de atacar-lhe e devorar-lhe aquilo que ainda resta. O caso de Luís de Camões é bastante simbólico, além de ser

uma das principais figuras da cultura portuguesa representada nesse romance histórico. Camões, que viera de Luanda com o pai sob um dos braços, a carregá-lo, sem saber o destino a dar ao ascendente, que por sinal parece ter de concordar com um “enterro furtivo” – o que nem isso foi possível – sobrevivia dos restos de comida dada por um dos guardas que assistia àquela cena deplorável do escritor de versos a esperar, sem sucesso, sua mobília velha que não lhe chegava de África, talvez desviada e servida como contrabando pelos “cafres em Loanda” (ALA, p. 65). Vale à pena lembrar que o enterro de seu pai é protelado e, portanto, o corpo fede. Ao que percebemos esse também pode ser o lugar de Portugal: um passado grandioso, mas morto do ponto de vista dos desafios impostos pela contemporaneidade, que se conserva forte somente na memória inexpugnável. Em nossa concepção, um passado que rasteja e protela o seu definitivo destino.

A consistência, a força, a coerência do nosso sentimento de *identidade* estão amalgamadas com a vivência de um espaço-tempo próprio, homogeneizado pela língua, pela história, pela cultura, pela religião enquanto “habitus” sociológico, pela sua própria marginalização no contexto europeu, o seu lado “ilha” sem o ser. Mas talvez mais ainda pela presença e permanência, por assim dizer, *físicas*, ao alcance dos olhos e das mãos, de uma *estrutura social* de um arcaísmo extremo, quer dizer, de um enraizamento profundo no passado. Portugal é um tecido histórico-social de malha cerrada, uma aldeia de todos, uma parentela com oito ou mais séculos de coabitação, uma árvore genealógica comum que não consente, ou consente mal, no seu seio, a diferenciação que se volve *indiferença*, a irrupção de um viver *individual* autónomo e autonomizado que só o nascimento e a proliferação grandiosas da cidade burguesa instituíram. É essa a nossa identidade orgânica, sem distância interior, social ou cultural possível, salvo em termos de excepção caramente *pagos* que faz dos seus actores emigrados do interior de si mesmos (LOURENÇO, 1994, p. 13-14, grifos do autor).

É esse o espírito do povo português delineado por um de seus mais atenciosos pesquisadores. Já no campo da ficção, Campos e Gomes mostram que os sujeitos que emergem no campo narrativo são resgatados da história, mas vistos crítica e distanciadamente “por meio da lente deformadora e irônica do olho do narrador que, sem meias tintas, promove uma verdadeira dessacralização do que há de mais sagrado na história e, por extensão, na cultura literária portuguesa” (2005, p. 364). De toda forma, o que não se pode perder de vista é que esses personagens, somados ao grande número de entes destacados da história portuguesa, confundem-se com a massa anônima de retornados. Assim,

o grande traço paródico do livro repousa mesmo no recurso ao deslocamento das personagens de um tempo que foi seu para um outro que não pertence propriamente a elas. Tendo como núcleo os efeitos da Revolução dos Cravos na sociedade portuguesa e, sobretudo, a questão dos “retornados” [...]. O achado paródico de Lobo Antunes é fazer que as grandes figuras históricas da nação, reduzidas agora a criaturas degradadas, perdidas, vistam ironicamente a máscara dos retornados. Para dar sustentáculo à ação e liga ao romance, o autor coloca no centro da narrativa um casal anônimo de velhos emigrados, que perderam tudo com a revolução e com a libertação das antigas colônias, no momento em que o poder passa das mãos dos portugueses para os negros, o que tem como consequência o necessário retorno dos ex-colonos para a Metrópole, sem expectativa alguma de futuro (CAMPOS e GOMES, 2005, p. 363).

O célebre personagem descreve a sua situação: “e eu de minhocas no sovaco a vogar pela cidade, sem banho nem muda de roupa há mais de um mês, seco de sede, alimentado de restos, eu à procura de cedros de um portão de cemitério, de um bairro de cruzeiros dispersas no escuro com os habitantes esfiando-se em estantes de carvalho” (ALA, p. 68). A partir desse trecho, o narrador que aqui chamamos de externo ou onisciente, aproveita a figura de Camões e a sua estadia em Lisboa para dar ao leitor uma importante síntese da condição de Portugal no mundo. Interessa-nos o trecho a seguir porque nos parece mais um dos momentos de extrapolação da literatura, da ficção, para então apresentar uma situação histórica e social que versa sobre a tese que levantamos aqui: a de que se trata, no caso de *As naus*, de uma narrativa de ficção histórica que reequaciona, pelos meandros da arte, da literatura e do trabalho estético de invenção e de pesquisa, um importante evento histórico português. Trata-se da empresa colonial empreendida por Portugal desde o século XV até o XX, subvertida e reavaliada neste romance histórico, com base nas estratégias discursivas da ironia e da paródia, manipuladas pelos narradores. Por isso atestamos ser essa elaboração de António Lobo Antunes uma narrativa ficcional de extração histórica possibilitadora da revisitação de uma conjuntura que se instaurou, sobretudo, após o movimento de retorno de milhares de homens e mulheres até então residentes nas ex-colônias dessa antiga metrópole. O trecho a seguir evidencia certa percepção dos resultados advindos do fenômeno histórico em questão:

O homem de nome Luís misturou-se com os ressuscitados que povoam as trevas de Lisboa, amanuenses sem plumas de falcão na boina, espadachins em desgraça a engolirem a sua sopa de mendigos a um canto, rabis de barbicha sebosa, a malta dos veleiros contrabandeando pelas mesas relógios e canetas a cinquentonas que tronavam diante do chá da tília da reforma, engraxadores moiros de vão de escada, de algeiras cheia de escovas e de panos (ALA, p. 68).

É esse o estado das pessoas da cidade de Lisboa dos tempos retratados, recebendo os seus mais ilustres mártires, junto a uma leva de pessoas de outras classes, que se igualam na degradação em que todos se encontram. A sociedade portuguesa aparece em ruínas e parece não conseguir alicerçar-se mais nos grandes feitos heroicos, como em tempos remotos recebendo, como valores culturais e simbólicos ultrapassados, os fantasmas do passado em condição de terrível morbidez. Não mais asseguram a grandiosidade pátria e todos vagam sem direção, como parece ser a condição portuguesa junto à nova (des)ordem social, política e econômica promovida após a Revolução dos Cravos. Recentemente, no lançamento da edição em espanhol de seu livro de crônicas *Las cosas de la vida*, no Instituto Cervantes, na cidade de Lisboa, António Lobo Antunes alegou que o estado de seu país ainda é degradante, uma vez que os seus habitantes passam por crises sem precedentes mesmo pertencendo à União Europeia, cujas promessas de integração soam hoje como embuste.

É, portanto, esse cenário que o romancista parece querer presentificar quando apresenta em sua ficção um país em ruínas. Assim, ao que podemos perceber, Luís de Camões é um ponto de forte conexão entre a arte e a vida, na medida em que a partir de suas aparições alguns elementos de forte simbologia vão dando sinais de como se estabelece a ponte entre uma trama por ele inventada e uma história materializada, como reflexo estético (LUKÁCS 1977). No capítulo décimo quarto o narrador onisciente aponta para a figura do poeta, que é apresentado como aquele sujeito que escrevia oitavas, sentado “diante da mesma água mineral, na esplanada do café de Santa Apolónia, apontando de tempos a tempos o olho oco, que parecia ver para trás, na direcção de bagageiros de passinho marreco sob malas imensas ou de negociantes de droga” (ALA, p. 115). O homem de *Os Lusíadas* tem um olho oco que o faz olhar para trás, assim como todos os personagens em regresso à pátria também estão, em grande medida, olhando para trás, para o passado irremediavelmente perdido e que não se sustenta no presente, pelo menos não com a pompa heróica e altiva de outrora. Essa é também a situação de um olhar para trás, para uma terra que fora deixada às pressas e que, de alguma forma, era um pouco o lugar destes regressados. Mas é, sobretudo, o olho oco do homem coletivo português que está mirando para trás, na tentativa de um regate impossível de uma história que não pode mais dar-lhe o consolo desejado. Assim, os sujeitos metaforizados em Luís de Camões são seres que duplamente não querem se distanciar do pretérito, mas que também não escapam às

condições da vida atual. Nessa dualidade de percepção dos restos materiais da sociedade, o resultado é o regresso do passado transfigurado aos moldes das mazelas do presente. Se avançarmos nas metáforas da situação simbolicamente ilustrada, encontraremos, então, na figura do homem épico português, o próprio país, representado no romance: “o homem de nome Luís, que se alimentava de espinafre da Mitra na antiga capela de um refeitório miserável, foi presenteado com uma cama em pedaços num pavilhão cercado de macieiras e de ervas ruins” próximo de um colégio “de meninos mongolóides, dalai-lamas descidos das neves do Tibete para aprenderem, em Lixboa, a moldar carneirinhos de plasticina numa paciência de noviços” (ALA, p. 173). Não há, portanto, nenhuma espécie de sublimação ou de reconhecimento póstumo de Camões, assim como não há para a antiga pátria que o recebe:

O homem de nome Luís, a quem apesar da ausência de sintomas obrigaram a um roupão de moribundo, obteve autorização para um intervalo de uma hora fora da cerca do hospício, escoltado por um servente que carregava o penico de loiça destinado aos bacilos da hemoptise que tardava (ALA, p. 174).

Vasco da Gama é também importante figura de Portugal que irrompe no romance. O respeitável navegador português, responsável pelo desbravamento das rotas marítimas em direção à Índia, aparece, sobretudo, em dois capítulos, o de número dez e o de número dezesseis. No entanto, é neste último que a situação desse sujeito se iguala a dos outros. Ocorre que Vasco da Gama não tem o mínimo reconhecimento de sua personalidade histórica e de seu espaço como herói lusitano. Junto com Dom Manoel, comporta-se como homens totalmente irreconhecíveis socialmente. Para mostrarmos esse episódio, lembramos que de modo geral a argúcia dos sujeitos que retornam para Portugal é sempre desoladora, mesmo que simbolicamente, e talvez aí esteja a força dessa representação, é “submergida pela imensa extensão de água parada do Tejo” (ALA, p. 83). Ao que parece não é apenas a cidade física que se encontra inundada de uma água improvável, mas a própria história portuguesa. Ao se deparar com a situação de catástrofe, o herói marítimo, Vasco da Gama, relembra o passado, a partir de uma mescla de realidade e de paródia fantasiosa dessa mesma realidade, bem articulada pelo narrador que vê de fora e consegue dar um panorama dinâmico do *nonsense* generalizado da vida atual: “e lembrou-se de quando o chamaram ao Paço, lhe entregaram uma frota e o mandaram à Índia, oferecendo-lhe para o ajudar, um maço de mapas de continentes inventados, pilhas

de relatórios mentirosos, de viajantes pedestres” (ALA, p. 84). É assim a partida e, pior, é a volta, quando o próprio personagem descreve, apresentando-se rebaixado moralmente, a sua viagem de retorno a Lisboa, “num porão de lençóis ensopados de vômito e de enervada miséria”. Contudo, é no décimo sexto capítulo, quando usufrui da amizade com Dom Manoel, que a situação do navegante e de seu companheiro de passeio se mostra mais degradante. Apresentado pelo narrador onisciente e pelo próprio personagem Gama, numa bricolagem de indefinidos turnos narrativos, Vasco da Gama passa a trabalhar em uma cervejaria e encontra-se assim aclarada sua condição neste capítulo:

Acontecera-lhe de tudo na vida, desde descobrir a Índia e limpar, com as próprias mãos, as diarreias e os vômitos do meu irmão moribundo Paulo da Gama, a ajudar a entopir de rolhas o caixão do pai de um infeliz qualquer que viajava para o reyno num porão de navio a seguir à revolução de Lixboa, desde jogar à bisca com oficiais sem pulso no baralho, até, como agora, morar nesta vivenda do bairro económico da Madre de Deus, a Chelas, que o parlamento decidiu atribuir-me por unanimidade acompanhada de uma medalha e um diploma como paga pelos meus serviços à pátria, e onde o rei D. Manoel me vinha buscar aos domingos de manhã para passeios de automóvel ao Guincho (ALA, p. 135).

O navegador e o rei se encontravam pelas manhãs do primeiro dia da semana para fazerem o seu passeio pela cidade. Pilotando um modelo Ford muito antigo, “ferrugento e descapotável”, aqueles dois sujeitos passavam às vistas das pessoas, causando imenso estranhamento, “o monarca de coroa de folha na cabeça e blusão de manga arregaçada” (ALA, p. 136), enquanto o viajante ostentava “o cetro” e com ele fazendo gestos ao seu amigo e parceiro de distração. Em uma dessas viagens semanais, há o desabafo de ambos sobre a situação vivenciada e a condição de homens desvalidos: “D. Manoel, de coroa nos joelhos, a coçar a cova da moleirinha com a unha, lamentava-se da miséria desta vida, pá, repara como envelhecemos tanto sem darmos conta disso, repara que já não servimos para nada” (ALA, p. 137). Mas é no desenrolar de uma dessas viagens, entretanto, que uma importante cena de rebaixamento dessas duas figuras se dá, quando um policial lhes para o precário veículo para a averiguação do carro e da documentação do condutor, que portava uma estranha coroa na cabeça. Os trechos citados a seguir são de importância justificável para compreender a dinâmica da situação de antigas autoridades desprezadas, experimentando um deslocamento incompreensível, como os demais

retornados. Metonimicamente, o regresso afeta a todos, os do alto e os de baixo. Vejamos a passagem:

D. Manoel procurava a carteira na blusa, nos bolsos do manto de arminho, no interior da armadura que transportava no banco traseiro do carro, de mistura com flechas de besteiro e uma metralhadora israelita, e acabou por exhibir um pergaminho de caracteres góticos enrolado nos sucessivos sedimentos de lixo do tablier, que o polícia examinou no desinteresse com que se olham os prospectos de propaganda dos aparelhos para surdos, impingidos à saída dos cinemas por maltrapilhos favoráveis ao ruído.

- Está escrito aí que eu sou dono deste país, informou o monarca com simplicidade, designando as letras.

[...]

O polícia considerou desconfiado a coroa de folha-de-flandres com esmeraldas de plástico, as farripas e a pompa de carnaval de bairro de D. Manoel, antes de devolver o pergaminho e soltar do dólman uma espécie de tubo de algália com um balão na ponta.

- Você cuida que isto são os santos populares? Pelo sim pelo não sobre-me aqui o testezinho do álcool.

[...]

O polícia estudou o balão, inscreveu frases graves num impresso, e circulou devagar em torno do automóvel, apontando contravenções, antes de amolgar no rebordo da porta o cotovelo pesado das ameaças:

- Não apresentação dos documentos exigidos por lei, enumerou ele numa crueldade açucarada, sem contar a falta de espelhos retrovisores, das palas dos guarda-lamas, de pisca-piscas, de roda sobressalente e da panela do escape. Há também o desalinhamento dos faróis, os mínimos sem lâmpadas e o óleo que o meu amigo vai deixando no alcatrão para os outros malharem com os cornos numa árvore. Ainda por cima o teste do álcool é positivo para a água-pé. Encoste-me essa bodega que a grua leva-a amanhã para a sucata, e saltem-me do calhambeque que tenho um quartinho do caraças à vossa espera na esquadra.

- Já lhe disse há bocado que sou o patrão disto tudo, argumentou D. Manoel num fio de voz, a assentar a coroa na cabeça (ALA, p. 138-139).

Assim, presos, Vasco da Gama e Dom Manuel ficam dias à espera de um julgamento que sentencia a loucura de ambos, destinando-os a um hospital de alucinados, para “verificarem os labirintos cerebrais de um monarca e um navegante moribundos, cheirando à noz-moscada dos velhos, de barbicha em cone como os magoados rabinos das sinagogas da Estónia” (ALA, p. 142). Assim também é o destino de quase todos os personagens históricos levantados até aqui, além de outros ícones da historiografia portuguesa, exceto Manoel de Sousa de Sepúlveda. O referido personagem é um contrabandista negociador de diamantes, que tinha em Luanda o hábito de espiar de longe as meninas do colegial, quando saíam de suas aulas, exalando mocidade. Esse personagem também parte para Lisboa, com o processo irrefreável de descolonização. Deste seu retorno, Sepúlveda também se espanta com as mudanças que sofreu Portugal desde séculos anteriores, época de sua partida. Tudo lhe era estranho, os estrangeiros e emigrantes de

férias, em automóveis, encontrados caminhando pela Costa da Caparica até as “boutiques, discotecas, uma febre adormecida, e provavelmente, quase de certeza, nenhum liceu de meninas, nenhuma ancas de treze anos a caminho de casa” (ALA, p. 58). No entanto, Sepúlveda passa a ser o dono de uma boate, onde explora mulheres na prostituição, tornando-se um grande investidor e detentor de posses, até porque desde sua iniciada vida de comerciante noturno, o controvertido negócio passou a prosperar vertiginosamente.

Outros personagens importantes da história de Portugal surgem com alguma frequência, sempre parodiados. É o caso do importante explorador português Fernão Mendes Pinto, que era um comerciante promissor na área de venda de livros, tendo como principais objetos de cedência a bíblia cristã e alguns postais eróticos. Tem-se, ainda, o celebrado Padre António Vieira, que frequenta regularmente prostíbulos de Lisboa, como pormenoriza o narrador: “o padre António Vieira, sempre de cachecol, expulso de todos os cabarés de Lixboa, procedia a uma entrada imponente discursando os seus sermões de ébrio, até tombar num sofá, entre duas negras, a guinchar as sentenças do profeta Elias numa veemência missionária” (ALA, p. 92).

Assim, os personagens do romance vão sendo caracterizados de maneira bastante rebaixada e controversa em relação aos estudos historiográficos convencionais. Como se percebe, a maneira pela qual o autor de *As naus* representa os importantes homens da história portuguesa dá-se, quase sempre, de maneira carnalizada, utilizando para isso a paródia e a ironia como principais recursos discursivos de composição narrativa. Contudo, deixamos para agora a abordagem de um último grupo de personagens, os que denominamos aqui, a exemplo do romance, de “anônimos”. Isso porque, representado por um casal de velhotes portugueses, viventes na Guiné Bissau, África, é por meio deles que os homens simples da sociedade portuguesa, colonos que retornaram dos países africanos após o 25 de Abril de 1974, são representados metaforicamente. Trata-se de uma representação bastante realista dos resultados desastrosos de um processo colonizador empreendido por Portugal há séculos e extinto há pouco.

O número de personagens históricos retratados durante a narrativa é bastante significativo. São mais de meia centena de homens reconhecidamente identificáveis nos compêndios da historiografia, seja por seus valores propriamente históricos, sejam por seus dons literários. Nesse aspecto, pode-se afirmar que António Lobo Antunes constrói, voluntariamente e conscientemente, um *puzzle* de personalidades históricas facilmente

reconhecíveis. Todavia, esse *puzzle* é formado igualmente pela agregação de homens anônimos. É o caso de milhares de pessoas reconhecidas na simbologia do casal de velhos portugueses em terras coloniais e obrigados a embarcar para um país que não conhecem. Esse casal forma um dos componentes deflagradores do fio condutor da narrativa, na medida em que percebem, e a partir deles se faz perceber, os influxos causados pelas revoluções em Portugal que levarão ao “fenômeno dos retornados”. Ao tomarem conhecimento dos novos ares que se firmavam na terra natal, leitor e personagens ficam avisados do que haveria de suceder, a saber, o movimento de retorno à pátria-mãe portuguesa. “E quando o chá acabou e mergulhavam diariamente na água fervida o mesmo saquito sem sabor, dependurado na extremidade de uma guita, a esposa, de costas para ele, anunciou-lhe (...): Já não pertença aqui” (ALA, p. 38). É a partir desse momento que se pode perceber que o retorno a Portugal é inevitável.

O marido olhou pela janela as lagunas de enguias de Bissau, o estuário deserto de pesqueiros, os telhados em que cantavam as guitarras sem cordas dos trovões, e viu reflectido no vidro um velho que demorou a reconhecer porque apenas se confrontava no espelho para a barba sumária dos sábados e prestava mais atenção aos lanhos do queixo do que à calva, às rugas e outras marcas de devastações do tempo, esticando a pele de iguana do pescoço com os beliscos dos dedos. (...) Já não pertencemos nem sequer a nós, este país comeu-nos as gorduras e a carne, sem piedade (...). Daqui a doze dias temos navio para a Europa (...). Se os brancos diminuíam, os pretos, em compensação, aumentavam (ALA, p. 38-39).

É no capítulo quinto do romance que a situação do casal português, residente na Guiné Bissau, é pormenorizada. Nele o narrador expõe o lado particular do movimento de independência das colônias, na medida que é no seio da família de idosos lusitanos que se vê sentir a perspectiva desse ponto específico da história, como verificamos nos excertos anteriores. É, por sinal, o capítulo composto por um número reduzidíssimo, senão quase inexistente, de incursões paródicas, destoando-se dos demais capítulos dessa narrativa e, ao que se percebe, dos recursos estruturais que tratamos, sendo a ironia a que se mantém mais presente nesse momento. Além do mais, nesse capítulo não se encontram os grandes heróis da pátria, rebaixados ou dessacralizados, como temos visto ao longo de nossas análises; não há o comum jogo de sobreposição dos tempos narrativos, causado pela acoplagem da memória e das ações presentes encenadas, mantendo-se uma certa linearidade narrativa. O que se nota é uma espécie de retrato límpido da realidade sombria que acometeu os

homens e as mulheres anônimos, que tiveram de embarcar de retorno para um Portugal desconhecido, ameaçados que estavam em terras agora sob outras diretivas políticas. É um capítulo bastante revelador de um contato muito próximo entre a literatura e a história de um momento específico da descolonização. É uma criação que não se isenta da amostragem de uma realidade bastante pontual, que acometeu os lusitanos e seus descendentes diretos, no período de libertação das ex-colônias africanas, reafirmando a situação de homens e mulheres que partiram, deixando para trás a experiência colonial e levando consigo uma memória geradora de “miragens do passado exumadas das trevas” (ALA, p. 40). É assim que, através da representação do casal de idosos da Guiné Bissau pode-se ter um flagrante da vida particular de famílias, retiradas de seus antigos espaços e enviadas a lugares incertos, apesar de historicamente terem sido sempre homens da metrópole, portanto, invasores:

Veio-lhe à cabeça a frase da esposa, Já não pertenco mais aqui, e pensou que na idade de elefante deles, reformados, sem dinheiro, sem família, sem móveis, dependentes de uma pensãozita que não lhes entregariam mais, perdida nos escaninhos burocráticos ou nas gavetas do palácio dos pretos, em que mariposas e vespas se multiplicavam no interior dos armários e os fuzilados se afundavam nas dalias dos jardins, nada lhes sobejava para além de si próprios, da máquina de costura suturando o tempo, do cofre de embutidos que sei lá onde pára, olha que coisa, e de bom senso de morrer, de engolir a embalagem completa das pílulas calmantes que o médico dos fuzileiros lhes receitava contra a enxaqueca dos pesadelos, umas pastilhas que sabiam a cré e possuíam a virtude de despenhar uma pessoa nas águas sem limites do esquecimento completo (ALA, p. 44-45).

A história desse casal de velhos é retomada já no capítulo décimo segundo, quando ocorre a chegada deles em Lisboa, suas condições de vida e o desfecho que os espera. Neste espaço urbano, ambos são apresentados em situação degradante, morando em Lisboa. No capítulo em questão, de uma figuração metafórica mais aguçada que a parte anteriormente citada, o narrador constrói figuras que dão conta do abandono e do desespero da vida sem saída dos idosos retornados. Ao se alojarem, ajustando o pouco de mobília que lhes restara, vão percebendo que, agora, “habitavam uma espécie de ruínas de cataclismo ou de cemitério abandonado: os lustres partidos deslocavam-se da pintura como cachos de desgosto não completamente chorados”, onde “as cicatrizes dos abajures, quase reduzidos às varetas de arame, testemunhavam impiedosos combates com fantasmas” (ALA, p. 99). O retorno então se torna ainda mais traumático, pois a certa altura a mulher é

acometida de loucura e se enclausura nas próprias memórias, criando personagens para si e para os outros. Com isso, o velho foge, não sem antes despedir-se da mulher esclerosada que parte para a América, num misto de loucura e de desejo de tornar-se uma artista de música clássica. Um desfecho nada convencional, todavia nitidamente trágico, como veremos nas palavras do narrador, já quase a por em despedida, no percurso narrativo do romance, esses personagens:

O retrato nupcial era uma mancha totalmente indistinta, desprovida de qualquer contorno salvo o sorriso imaginado da mulher que coroava de vergonha e de surpresa. O marido lembrou-se da última ocasião em que lhe escutara a voz, em Bissau, para dizer, após cinquenta e três anos de África, já não pertença aqui, [...] Mas a esposa transitara há séculos para a margem sombria das esperanças, em que mesmo os projectos triviais definham numa indiferença irremediável (ALA, p. 100-101).

Assim, com a esposa tomada pela loucura e já distante de casa, por ter se mudado para outro continente, o velho mantém-se perambulando pelas ruas de Lisboa, contando apenas com seus parcos rendimentos. Mesmo assim, essa situação só é elucidada até o final deste capítulo, pois o casal desaparece da narrativa, tão anonimamente como o foram desde sempre. Anônimos e de um poder representativo incontestável, já que é por meio deles que se capta o essencial de um movimento que foi histórico na vida de quase um milhão de pessoas retornadas a Portugal, no pós-25 de Abril. Retorno traumático porque foi preciso acontecer às pressas, já que os portugueses precisavam deixar os países dos negros que por séculos foram espoliados pelo colonizador europeu. Catastrófica foi a colonização e a manutenção dessa situação nos países subjugados por Portugal. Nessa medida, o que defendemos aqui é uma representação material de toda essa leva de cidadãos portugueses e descendentes destes que são fabulados realisticamente. Do outro lado, ainda sobre essa hipótese por nós levantada, há o retorno de tudo o que representa a cultura e o legado português, em um alcance que defendemos ser na totalidade, a partir do resgate, da sociedade e da história lusitana, encenadas pela busca das figuras históricas e anônimas das quais falamos antes. Busca essa que se efetiva e que tem como objetivo apontar para os resultados sublevados de fracasso e de impotência de uma política colonial portuguesa empreendida no passado e reverberada no presente, como será possível de aferir, ainda, no último capítulo da obra.

Depois da saga de todos os heróis, anti-heróis e não-heróis portugueses, retornados à pátria, tendo de conviver com aquilo que não previam, o romance estabelece um desfecho que revisita um dos maiores mitos portugueses, o retorno glorioso de Dom Sebastião que, na fábula original, há de voltar para recobrar as forças lusitanas, redimindo o povo e trazendo de volta as glórias perdidas. Esse intento, também aqui, é um fracasso retumbante. Em outras palavras, Portugal não se enquadra nem nos mitos recuperados nem nos desafios da contemporaneidade, por isso, permanece à espera de redenção. É esse o desfecho, pelo menos provisório para o país; é esse o desfecho tenebroso, porém definitivo, do romance. É no hospício que se encontram os personagens da história de Portugal, de onde fogem e ficam a perambular pelas ruas de Lisboa, até chegarem ao ponto desejado, depois de horas de caminhada, como um “rebanho, numa manada incerta de esqueletos” (ALA, p. 181). É assim que chegam em uma das praias da Ericeira e espreitam o mar, “amparados uns aos outros para partilharem em conjunto do aparecimento do rei a cavalo, com cicatrizes de cutiladas nos ombros e no ventre” (ALA, p. 181), que remete, indubitavelmente ao rei português, Dom Sebastião. Daí em diante, já nas últimas linhas do romance, Camões, fugitivo do hospício e expectador do mar alvissareiro, à espera do redentor, descreve: “esperámos, a tiritar no ventinho da manhã, o céu de vidro das primeiras horas de luz, o nevoeiro cor de sarja do equinócio, os frisos de espuma que haveriam de trazer-nos [...] um adolescente loiro, de coroa na cabeça e beiços amuados, vindo de Alcácer Quibir” (ALA, p. 181). No entanto, o retorno impossível vai se fazendo evidente, como haveria de ser, já que também é clarividente a situação de beco sem saída do povo português, diante de uma reestrutura política da nação que acaba por interferir de diversas maneiras na vida do povo e, quase sempre, de maneira nociva, pelo menos nos aspectos em que são apresentados em boa parte da história de Portugal e no caso específico em análise no romance histórico de António Lobo Antunes. Assim, tem-se nas últimas linhas de *As naus*:

Foi o oceano vazio até a linha do horizonte coberta a espaços de uma crosta de vinagreiras, famílias de veraneantes tardios acampados na praia, e os mestres de pesca, de calças enroladas, que olhavam sem entender o nosso bando de gaivotas em roupão, empoleiradas a tossir nos lemes e nas hélices, aguardando, ao som de uma flauta que as vísceras do mar emudeciam, os relinchos de um cavalo impossível (ALA, p. 182).

Quando dizíamos nos capítulos anteriores sobre a necessidade histórica que faz surgir romances históricos balizares, como é o caso da obra de António Lobo Antunes, referíamos a questões como esta: o pós-Revolução dos Cravos deu fim ao regime salazarista e incentivou, a partir das mudanças sociais, econômicas e políticas significativas advindas desse movimento, o surgimento de uma produção literária que leva em conta a percepção sobre o próprio país. Essa recuperação do passado, como vimos aqui ilustrada, é profunda quando feita por uma literatura eficazmente válida, na medida em que o que está nas entranhas da trama de *As naus*, elaborada sob o porvir do pós-25 de Abril é, antes, o resultado histórico de outro evento maior: o processo colonizador português, desta feita, reverberando no presente. Para Eduardo Lourenço,

o processo de descolonização universal, a rebelião africana, as novas condições da revolução económica ocidental converteriam esse equilíbrio numa pura ilusão e obrigariam a uma reconsideração dessa *nova imagem* de Portugal, global e hipertrofiadamente *positiva*, perfeita antítese da imagem pessimista do século passado. Treze anos de guerra colonial sem saída, colapso brutal do regime criador dessa *imagem eufórica* de nós mesmos, pareciam razões de sobra para imaginar que essa euforia cultivada, de aparência artificiosa ou artificial, daria lugar a uma reconsideração colectiva do nosso papel no mundo, a um exame ou reexame da nossa mitologia cultural, velha de dois séculos, de uma país partilhado e oscilando quase em permanência entre o desânimo mais negro e o contentamento de si aberrante (LOURENÇO, 1994, p. 21, grifos do autor).

Dentro dessa esfera contextual, ao que parece, produções fictícias de recuperação do passado parecem surgir com maior evidência, dentro de um contexto particular de reflexão crítica da história. É possível perceber a importância do pós-colonialismo para a compreensão desse tipo de literatura, como mostramos ainda nas primeiras linhas desta pesquisa. Para Ana Mafalda Leite, em seu trabalho intitulado *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*, a pesquisadora afirma que “nesses quase trinta anos pós-independências surgiram livros que tentam penetrar algumas áreas de ‘amnésia’ colonial, recuperando lugares, vozes e consciências, trajetos e percursos do trilho colonial” (2004, p. 23). Em seu texto ela destaca ser esse posicionamento artístico uma situação paradigmática.

A atitude de abrogação cultural e política em relação ao colonialismo foi durante o século XX muito sensível no território metropolitano, e, em particular, após a segunda guerra mundial, sobretudo na medida em que as posições anticolonialistas eram parte integrante da resistência contra o salazarismo; daí

decorre o fato de ser a literatura portuguesa muito rica em pensamento colonial e anticolonial (SEIXO, 2002, p. 505).

Ana Mafalda Leite faz um levantamento sobre a condição da literatura de língua portuguesa no período pós-colonial, sobretudo pensando a escrita que reflete, a partir da ficção, os povos recém-libertos através dos processos de independência. No entanto, no caso de *As naus*, António Lobo Antunes traz à tona os resultados advindos desse processo de libertação sentido também pelos colonizadores, já que os mesmos se livraram de um fardo colonial. É nessa medida que Portugal, representado por seus entes históricos, apresenta-se degradado e em situação bastante complexa em relação a sua condição atual, que é, por sua vez, desdobramento das investidas do passado. Por isso mesmo, acreditamos que em António Lobo Antunes a reescrita do processo colonial envereda numa outra direção, divergindo da produção em voga sobre os resultados gerados pela história colonial nos países de independência recente. Nessa perspectiva, podemos perceber que o projeto de escrita da literatura pós-colonial se amplia. Para Ana Mafalda Leite, esse projeto faz parte da crítica pós-colonial que, em síntese, tem a tarefa de “interrogar o discurso europeu e descentralizar as estratégias discursivas; investigar, reler e reescrever a empresa histórica e ficcional”. Para a estudiosa, essa construção é própria dos textos pós-coloniais e tem como característica o “contradiscurso” (LEITE, 2004, p. 36-37). Para nós, *As naus* é, portanto, o trabalho ficcional de empenho pós-colonial e, por isso mesmo, a própria crítica pós-colonial, configurando-se em mão dupla como projeto crítico e estético. Por se tratar de uma corrente de forte envergadura política, não podemos desconsiderar a influência do Pós-colonialismo na produção da narrativa de ficção histórica que aqui colocamos em questão. No entanto, vale sempre deixar claro que o influxo ideológico, de nítido questionamento das ações históricas deflagradas, quando do processo de descolonização das colônias portuguesas em África tem, em António Lobo Antunes, foco de representação crítica sobre o homem comum português, também vitimado pelo processo de estabelecimento de uma nova ordem mundial com a descolonização no pós-guerra.

Por tudo isso, a relação que pretendemos estabelecer aqui, quando lançamos mão da teoria Pós-Colonial é, sobretudo, na perspectiva de indicar o caráter plural da composição do autor de *As naus*. Como apresentamos, há um enorme emaranhado que constitui esse romance, em que aqui tentamos tratar apenas de alguns aspectos relacionais:

a história, a tradição, a crença, a literatura e os mitos portugueses que se mesclam, compondo um complexo compêndio ficcional da história do presente português que é, sem dúvida, construído de um Império derruído. Nesse sentido, para lembrar György Lukács (2011), a história pretérita reverbera no presente e dá a este um sentido mais amplo e mais complexo de sua própria condição. O romance histórico de António Lobo Antunes é, nessa perspectiva, fundamental para a compreensão do presente europeu lusitano. Nas palavras de Campos e Gomes,

Parece que, para compreender a História, não se pode negligenciar o testemunho dos romancistas, que, em seus escritos, estabelecem situações de interlocução entre o passado, “tal como aconteceu”, e as mudanças históricas que acarretaram, colocando o passado e o presente, de algum modo, na mesma cena. O passado instituído em narrativa histórica é comparado às configurações de valores e situações e personagens ficcionais, permitindo-nos escutar indivíduos que fazem reviver esse mundo moral na memória e nos sentimentos coletivos. Trata-se de uma presentificação do passado, capaz de encenar um diálogo entre mortos e personagens imaginadas (CAMPOS e GOMES, 2005, p. 351).

Assim, para recuperarmos as propostas de György Lukács em relação ao romance histórico, vale lembrar que essa espécie narrativa capta os movimentos essenciais da vida de um povo e é por isso que, segundo esse teórico, o romance histórico propõe muito mais do que simplesmente a recriação de um espaço-tempo. Comunga também dessa proposta o romancista António Lobo Antunes, ao recorrer a um passado que não é apenas um pano de fundo, nem tão pouco um tempo estático, imóvel. Antes, é um passado que se presentifica, porque é configurado no próprio tempo mítico do romance, envolvendo nele situações e personagens diversos, compondo, assim, o grande tempo. Em *As naus*, o presente é histórico porque incute a necessidade de compreensão do próprio homem comum português, fazendo, com isso, que o leitor seja conduzido ao entendimento de que a história presente é, indiscutivelmente, resultado dos influxos do passado.

A teoria lukácsiana do romance histórico prevê que exista nesse modelo narrativo um movimento que deva gerar uma percepção mais ampla do que seja a história; deve haver nessa forma de produção uma capacidade reveladora da vida social, em sua essência. Para o teórico, “existe uma história, e essa história é um processo ininterrupto de mudanças, e, por fim, de que ela interfere diretamente na vida de cada indivíduo” (LUKÁCS, 2011, p. 38). É o que observamos na conexão entre o trecho romanesco e a história política, econômica e cultural portuguesa do passado, do presente e da

reverberação daquele neste. No entanto, para não ficarmos restritos unicamente às perspectivas do romance histórico clássico, teorizado por György Lukács, voltamos aqui ao estudioso Fernando Ainsa, que desdobra, na contemporaneidade, as diretrizes do gênero de narrativa de extração histórica. Segundo o crítico do romance histórico contemporâneo, a nova narrativa tem se dedicado à aventura de reler a história. Para tanto, ela usa o pastiche, a parodia e o grotesco, com a finalidade de dessacralizar a história oficial (AINSA, 1991; 2003). Perpassar as questões que envolvem a construção do romance de extração histórica das últimas décadas nos ajuda a compreender como *As naus*, de António Lobo Antunes, se consolidou como representante de uma forma narrativa muito significativa na contemporaneidade, notadamente no conjunto das literaturas de língua portuguesa. Todavia, é importante salientar que, independente das condições estruturais em que se baliza a feitura do romance, o gênero é sempre uma busca por apresentar “a sociedade em sua totalidade” (LUKÁCS, 2011 p. 10) ou, ainda, a totalidade da vida nacional. Em síntese:

Esse todo não se limita de modo algum a abarcar os objetos mortos nos quais a vida social do homem se expressa, mas todos os costumes, atos, hábitos, usos, etc. nos quais se manifestam a especificidade e o sentido do desenvolvimento de determinada fase da sociedade humana. O objetivo principal do romance é a sociedade: a vida social dos homens em sua contínua interação com a natureza que os cerca e constitui a base de sua atividade social, assim como com as diferentes instituições ou costumes que se interpõem nas relações entre os indivíduos na vida social. Lembramos que, no drama, todos esses momentos só podem ser figurados em uma forma muito abreviada, alusiva, apenas na medida em que constituem motivos para o modo de ação social e moral dos homens. No romance, as proposições são bem distintas. O mundo aparece não apenas como motivo, mas como um entrelaçamento muito concreto e complexo, com todos os detalhes do comportamento e da ação do homem na sociedade (LUKÁCS, 2011, p. 174).

Nesse sentido, argumentamos, com base nas análises realizadas, que a literatura é capaz de intuir – assim como, ou talvez mais que a história – e dizer mais sobre o destino dos homens. Nessa perspectiva, acreditamos que sempre coube à literatura, e muito especificamente ao romance histórico, iluminar a corrente de força subterrânea, seiva motriz que rege a vida mais cotidiana; fluxo que incontestavelmente é histórico, mas que não foi dado a ver por outro instrumento que não o artístico. Por isso mesmo, o projeto de António Lobo Antunes não se deixa dissociar-se da história portuguesa, até porque precisava compreendê-la para demonstrá-la ficcionalmente. Por tudo isso, foi intuito nosso

trazer à luz o romance de António Lobo Antunes, tendo em mira pensá-lo como obra que reconta a história e o homem português numa crescente necessidade de se ver, sobretudo, depois dos movimentados episódios que assaltaram a nação na segunda metade do século XX. Todavia esse olhar se faz sob uma forma específica de produção do gênero, preservando os princípios estéticos caracterizadores do romance histórico, teorizado por György Lukács (2011) e Fernando Ainsa (1991; 2003).

***O escopo essencial do romance é a representação da direção em que
a sociedade se move: considerações finais***

É evidente que toda ação de um homem ou grupo humano tem efeitos sobre seus destinos; estes dependem, em grande parte, da orientação que se dá à ação em determinadas circunstâncias históricas. Mas na vida essas consequências costumam se revelar de modo muito lento, irregular e contraditório. Muitos chegam ao fim da vida, ou dão outra direção a ela, bem antes que as consequências de seus atos anteriores se manifestem. Contudo, é fato universal e frequente da vida que essas consequências de atos anteriores – e sobretudo do comportamento geral ou da atitude em relação à vida que inspira tais atos – concentrem toda a sua força na vida, e então o homem tenha de acertar suas contas com a vida. Aqui, é evidente mais uma vez a correlação entre os atos dramáticos da vida e as crises revolucionárias da sociedade. Em especial no caso de grupos sociais, por exemplo os partidos, a exigência de um acerto de contas ocorre em geral em tempos de crise.

György Lukács

Durante todo o percurso da pesquisa aqui apresentada uma questão ficou bastante evidenciada: nossa proposta foi a de trabalhar com romances de nítido diálogo com a história, segundo nos apresenta, principalmente, o teórico húngaro György Lukács, em seu trabalho *O romance histórico* (2011). Por versar sobre essa matéria, a interlocução desvelada por nós exigiu muito mais do que encontrar pontos de contato entre as áreas do conhecimento, reproduzidos neste ou naquele modelo de ficção. Tratava-se de tomar posição acerca de alguns aspectos constitutivos dessa interação, aceitando ou refutando determinados posicionamentos críticos e teóricos. Estamos falando, por exemplo, da concepção de história que arrogamos, ao negar a corrente que defende ser esse campo um discurso, contrapondo-nos e assumindo-a como materialidade, transmutada através de um processo de observação da vida, de pesquisa e da elaboração narrativa, como vimos explicitado no capítulo primeiro da pesquisa. Ainda dentro desse espaço de discussões, procuramos trazer à luz diversas correntes historiográficas para, então, mostrar como a história, entendida predominantemente como disciplina que narra a vida e, portanto, prática que lança mão de recursos próprios dessa estrutura textual, pode estar mais próxima do gênero de ficção que aqui estudamos: o romance histórico. Também tivemos que erigir um campo de reflexão acerca da narrativa ficcional de extração histórica, balizado por György Lukács (2011), por um lado, e por Fernando Ainsa (1991; 2003), por outro, sem negligenciar, todavia, os diversos estudiosos que desenvolveram suas pesquisas a respeito do gênero, sobretudo na segunda metade do século XX. Para tanto, negamos com veemência outra tendência de estudos do gênero romanesco de temática histórica denominado de metaficção historiográfica, teorizado sobretudo por Linda Hutcheon (1991). No que tange a essa recusa, temos que dizer que não se trata de uma decisão aleatória e pautada apenas pela necessidade de tomar partido desta ou daquela corrente de concepções teóricas. Antes, o que aferimos é que, no caso das produções colocadas aqui sob análise, tendo em vista seus respectivos contextos históricos, assim como os projetos que executaram em seus sistemas literários, tivemos a certeza de que não haveria qualquer hipótese de tais produções serem percebidas como romances históricos pós-modernos ou metaficções historiográficas. Se assim fosse, o estudioso que empreendesse tal intento correria o sério risco de silenciar a obra naquilo que a proposta de suas realizações não pode calar: a necessidade da reavaliação de um passado que repercute no presente, dando a compreender um movimento dialético da história, sujeita que está à ação do próprio

homem. Seguramente, a autonomia estética do *corpus* possibilita a perspectiva de apontar para o caminho a ser percorrido e, ainda, atestamos que o itinerário teórico e crítico cursado não nos deixou dúvidas sobre a sua validade artística.

Diante de nossas hipóteses, procuramos enfrentar essa estrada sinuosa, que é a de desvelar a obra literária, até onde ela conscientemente nos permitisse. Portanto, metodologicamente, foi preciso trazer à tona um número ainda reduzido de elementos que possibilitaram a averiguação do contato entre o mundo criado pela ficção e as premissas críticas e teóricas de que dispúnhamos. Quando trato do arcabouço diminuto de elementos ficcionais não atesto ser ele inferior ou de baixa qualidade, pelo contrário. Para além de algumas passagens que iluminamos, focamos nossas luzes no procedimento irônico e paródico empreendido pelo narrador, ou pelos narradores, para o caso de alguns momentos dessas criações. Nesse sentido, o que antes parecia um procedimento parco, na verdade se avoluma, tendo em vista que o detentor da voz narrativa é o ponto central do gênero de produção ficcional que analisamos e é por meio dele que os personagens e as ações ganham centralidade para serem vistos e avaliados por nós. De todo modo, o que se procurou aqui foi um estudo de romances que dessem conta de elocubrar – afirmando ou negando – a hipótese principal que levantamos: *O tetraneto del-rei*, de Haroldo Maranhão, *A gloriosa família: o tempo dos flamengos*, de Pepetela e *As naus*, de António Lobo Antunes são romances históricos contemporâneos que subvertem a história do processo de colonização portuguesa e faz isso, sobretudo, a partir de estratégias como a da paródia e a da ironia, empreendidas pela voz, ou as vozes narrativas que moldam essas produções ficcionais.

Para conseguir alcançar nossos objetivos, o passo inicial foi o da discussão relativa ao contato entre os campos da disciplina da história e da produção ficcional. Nesse sentido, o primeiro capítulo foi a apresentação de correntes da historiografia, alicerçadas no século XIX e XX e que dessem a ver um maior ou menor contato entre o que os seus arautos apresentaram sobre a vida social com os aspectos que a literatura manifestou como prática de representação artística. O que pretendíamos com esse diálogo era mostrar a maneira pela qual a literatura se aproxima da disciplina da história, assim como esse contato pode ser aferido da história para com a literatura. Sobretudo, o que sempre nos interessou nessa investida foi mostrar como a própria concepção de se fazer história foi se modificando ao longo dos dois últimos séculos. Nesse sentido a história, como estudo de

recuperação de fatos vitais, foi se aproximando do modelo de romance de que tratamos aqui, isso porque foi se humanizando e ampliando sua estratégia de produção dos fatos concebidos como reais. É no século XX que detectamos uma capacidade muito mais ampla da disciplina da história de remir os fatos a partir de novas abordagens, que quase sempre distaram dos modelos tutelados pela historiografia tradicional. Há uma larga discussão sobre qual das duas áreas de conhecimento poderia ter influenciado a outra nessa nova voga ampliada de se encarar os fatos e de se contar a história: mais humanizada, mais pormenorizada e de atribuição de voz aos sujeitos outrora silenciados. Em nossa pesquisa, entretanto, não procuramos apresentar um ponto de vista que defendesse a influência da produção romanesca para com a história, nem tampouco o inverso. Ocorre que, o que de fato defendemos é que no século XX, sobretudo na segunda metade desse período, a disciplina da história e a prática dos romancistas de extração histórica estiveram muito mais próximas do que distantes. Essa alegação detectada parece dar continuidade a um colóquio que já é evidente quando pensamos na fronteira entre a história e a literatura, desde a Idade Clássica aos tempos mais modernos. Um entendimento que deixa ora mais próximo ora mais distante os dois campos do conhecimento humano.

Na segunda metade do século XX, motivados pela necessidade de uma história que desse conta de uma versão mais próxima do homem, a historiografia passou a discutir e a praticar novos rumos de abordagem do fato histórico, como detalhamos no capítulo primeiro de nosso trabalho. Os romancistas, por sua vez, em um ponto particular de suas elaborações narrativo-ficcionais de extração histórica, tiveram o acerto de reverem o que outrora a tradição da narrativa histórica pôs em pauta e, a partir dessa perspectiva de criação e de reavaliação algumas estratégias foram colocadas em xeque, como a de rebaixar os ícones da memória coletiva. Essa atitude, por parte dos ficcionistas, fez com que o espaço dado aos monumentos da história fosse relegado a um segundo plano narrativo ou, quando não, o romance ficcional de narrativa histórica, mesmo tomando o personagem memorial por protagonista deu a ele uma configuração muito mais humana do que se poderia ter feito nos compêndios do conhecimento elaborados pelos historiadores tradicionais. Todavia, como vimos ainda na parte da pesquisa que mais de perto olhou para a historiografia, a tática apontada não foi exclusividade do romancista histórico, já que em determinada etapa o historiador passou a contar a vida a partir de outro modelo, aquele que desse espaço para

figuras anônimas até então excluídas da pena de quem se utilizava dos percursos da humanidade para a recuperação do tempo.

Outra discussão que nos interessou de perto e que subsidiou a pesquisa, para atestar ser o gênero romance a espécie de texto mais próxima da narrativa histórica, foi o fato de ambos os campos de recuperação do mundo se valerem de um mesmo recurso para as suas produções. Estamos falando mais pontualmente da narrativa como suporte de recuperação do passado. Uma larga discussão foi tecida nesse sentido, buscando mostrar que na medida em que o apoio de recuperação é o mesmo, os dois campos do conhecimento passam a dialogar com elementos que lhes são comuns, guardadas, obviamente, as especificidades de elaboração para cada campo da atuação aqui em foco. Acionamos vários estudiosos do campo das narrativas, sejam elas especificamente históricas ou do campo da ficção, para mostrar como o escopo de produção de cada área aqui mencionada lança mão de elementos narrativos comuns, possibilitando, portanto, aproximar o ensejo factual do propósito ficcional. É importante dizer que tomamos a narrativa apenas como suporte e não como concepção do fazer histórico, já que ela se torna uma ferramenta de trabalho do recuperador do tempo e não o seu ponto de vista ideológico sobre o passado. Não é a narrativa, por seu turno, que constrói o tempo pretérito, mas um trabalho criterioso do sujeito pesquisador, pautado, como acreditamos, na capacidade realista de figuração da vida. Nesse sentido, reforçamos, a história recuperada não é o texto, mas se vale dele como estrutura de registro. Como apresenta György Lukács, em seu texto “Trata-se de realismo”, traduzido e publicado por Carlos Machado, o romancista tem de penetrar espaços históricos que revelem as relações dos indivíduos entre si e em relação ao seu mundo, objetivando ver “como os traços *perduráveis*, como *tendências objetivas do desenvolvimento* da sociedade, até mesmo de todo o desenvolvimento da humanidade, se repercutem ao longo dos vastos períodos” (MACHADO, 1998, p. 218, grifos do autor). Aqui nos valemos do trecho de fala do teórico húngaro, trasladado pelo pesquisador Carlos Machado, para clarear mais uma vez a capacidade figurativa válida de captação do mundo, que extrapola, como vimos, a simples estrutura narrativa, mesmo que se beneficie dela.

Também tentamos evidenciar uma questão um pouco mais subjetiva, a da necessidade que tem o romance histórico de contar aquilo que a historiografia científica não foi capaz de apresentar, dado as suas especificidades mesmas. O que ocorre é que, como explanamos, esse gênero específico de extração histórica, desprovido de sua intenção

de veracidade e de comprovação dos fatos que está a narrar, estabelece-se em uma área de maior possibilidade de apresentação de pontos memoriais e conflituosos, nem sempre bem aceitos pela comunidade dos estudos historiográficos. É permitido contar, mas não está a cargo da literatura, por exemplo, ter de provar a loucura de um chefe de navegações e importante colonizador, como no caso de Duarte Coelho, de *O tetraneto del-rei*, ou, ainda, de um escravo que narra uma história fundacional de Angola, mesmo que seja ele um sujeito mudo, desvendando pormenores de um personagem consagrado da historiografia colonial, Baltazar Van Dum. Este homem, na revelação dos segredos empreendida pelo serviçal negro, urinou na própria roupa, com medo da morte, em *A gloriosa família*. Por fim, a literatura pode perfeitamente mostrar um Camões que carrega os restos mortais de seu pai sem um lugar adequado para enterrá-lo, até que, muito fétido, é vendido e transformado em adubo de plantas, como relatado em *As naus*. Em todo caso, essa liberdade que a literatura tem de recuperar o indivíduo ou o fato histórico e reequacioná-lo, faz desse campo de atuação sobre o passado algo muito mais humanizado e nitidamente mais próximo do sujeito leitor, dando-lhe a possibilidade de uma possível reavaliação dos sentidos históricos, outrora propostos ou impingidos de forma unilateral por um discurso historiográfico talvez mais direcionado.

Tudo isso fez-nos acreditar na viabilidade de um capítulo que explorasse as questões próprias do diálogo entre o campo da disciplina da história, da história em si, e da literatura, mais propriamente do romance histórico, gênero nitidamente identificado como promotor da apropriação voluntária e proposital da matéria da vida. Diante de um fomento que iluminasse os limites de cada um dos campos do conhecimento citados, assim como dos espaços convergentes e divergentes entres eles, passou a ser mais profícua a discussão que propusemos nos capítulos analíticos seguintes, que trataram do *corpus* da pesquisa. Antes, porém, delineamos no capítulo dois uma discussão de nítido cariz teórico, tratando da narrativa ficcional de extração histórica, que se apresenta como suporte principal de nossos estudos. Por isso, essa nomeada parte da pesquisa versou sobre o surgimento do romance histórico e sobre o seu contato específico com tendências de época que alteraram as produções, tanto do campo da história, como do campo da ficção, ao longo do século XIX e XX, fazendo com que esse gênero de elaboração de narrativas de ficção, que recuperam fatos pontuais da vida e da memória, ganhasse novas configurações, sobretudo, na segunda metade do século XX.

O capítulo segundo, mais especificamente sobre o romance histórico, inicia-se com uma discussão sobre o surgimento do gênero teorizado por György Lukács e por Mikhail Bakhtin e, posteriormente avança para as especificidades de seu desdobramento, encontrado na teoria clássica, também de György Lukács, para chamarmos ao colóquio apenas esses dois grandes estudiosos. Nossa proposição foi a de apresentar que o próprio gênero se configurou como a produção literária que mais de perto contou a história dos povos ou, para ser mais específico, foi o objeto de produção ficcional que nitidamente mostrou o diálogo com a história da vida social, sem ainda elencar as distinções entre esse sucessor da epopeia clássica e a narrativa ficcional de extração histórica. Desta feita, buscamos em seguida elucidar o que seria um romance histórico propriamente dito, já que o gênero, em sua generalidade, é a forma artística específica de captação da vida. Foi por isso que empreendemos uma discussão profícua para apresentar as especificidades do romance histórico, voltando à produção confeccionada em um período anterior ao seu fundador, Walter Scott, para mostrar o que fazia daquele modelo apenas um romance social, mas não um romance histórico propriamente dito. Para tanto, fomos em busca das especificidades tratadas por György Lukács (2011) sobre a produção do gênero ficcional de extração histórica, para então dar a ver como esse modelo se desenvolve ao longo do século XIX e início do século XX, motivado por questões também particulares à história dos povos. Esse capítulo segundo contou com a intervenção crítica de muitos intérpretes da questão que, por sua vez, mostraram o quanto essa especificidade de recriação da vida é versátil, do ponto de vista das suas mais variadas formas de aceitação do recorte histórico e do seu posicionamento. Todavia, na esteira da teoria fundacional do gênero, sempre fomos categóricos em dizer que não se trata de variados modelos dissociados de romances históricos, ou que uma tendência de produção possa ter anulado a outra. Antes, o que defendemos é que o romance histórico é um só, desde a sua origem, pelo menos no mundo ocidental, com a fabulação de Walter Scott e que, já no século XX sofre influxos históricos e da própria tradição literária em que estão inseridos, mudando, de maneira mais explícita, algumas estratégias de representação da vida, mas não a sua constituição genealógica.

Por isso mesmo, mais adiante o que fizemos foi realizar uma abordagem do romance histórico já na segunda metade do século XX, já que o *corpus* foi produzido e publicado nos últimos anos do século em questão. Apesar de considerarmos a filiação das produções de Haroldo Maranhão, Pepetela e António Lobo Antunes ao gênero teorizado

pelo húngaro György Lukács, também solicitamos outro estudioso dessa matéria narrativa para explicitar quais configurações regem esse tipo de produção depois de mais de um século de seu surgimento. Desta feita, apresentamos vários estudiosos da forma em questão, como Seymour Menton, Mata Induraín, Antônio Roberto Esteves, Perry Anderson, Fredric Jameson, Carlos Alexandre Baumgarten, Peter Elmore, Maria Tereza de Freitas, entre tantos outros que comungam de ideais bastante semelhantes para o tipo de produção que tratamos. Porém, assumimos também a decisão de elegermos Fernando Ainsa (1991; 2003) como o ponto de contado analítico mais coerente com a teoria do romance histórico de György Lukács. Ocorre que, ao que parece, foi esse uruguaio o primeiro a mapear as tendências de uma narrativa ficcional de extração histórica que já surgia na América Hispânica e que destoava, de alguma forma, da teoria apresentada e de fundação em Scott, nos primeiros anos do século XIX, como vimos. Por ser assim, Fernando Ainsa assume lugar de destaque quando buscamos, em alguma medida, problematizar a teoria do romance histórico. Não estamos em momento algum buscando a exclusão de um dos dois lados da questão. Pelo contrário, assumimos, declaradamente, que há apenas um romance histórico, surgido com o escocês Walter Scott, praticado por seus contemporâneos, e que é produzido em grande escala nos dias de hoje, por motivos que também já discutimos. Apenas o que se percebe, entretanto, é uma nova configuração para alguns aspectos constitutivos desse tipo de produção mais recente, que por sua vez não funda uma nova teoria do gênero nem direciona tal produção para uma espécie fundamentalmente distinta. Para reafirmar nossa posição, basta lembrar que o romance histórico é um produto que caminha junto à história e, portanto, sofre os influxos sociais, estéticos e ideológicos da época para a sua produção. O contrário disso seria, no mínimo, anacrônico.

O que propusemos em nossa pesquisa foi identificar no *corpus* que selecionamos para análise a sua aproximação com a história e, por conseguinte, a recuperação de um importante período da memória do Brasil, de Angola e de Portugal. As produções ficcionais dos romancistas apresentados são reconhecidamente romances históricos que recontam o processo colonizador português, assim como a sua reverberação para essas três pátrias e, mais recentemente e nitidamente, para Portugal. Como são romances já produzidos nas últimas décadas do século passado, o que procuramos iluminar foram as simetrias e as diferenças entre essa forma romanesca de recuperação do passado e

aquela intentada no século XIX, por Walter Scott, Balzac, Tolstoi, Pushkin, entre outros. Para o caso das produções de Haroldo Maranhão, Pepetela e António Lobo Antunes, a cargo das distinções estabelecidas nas estratégias de composição desses romances históricos àqueles e por escolha nossa, os denominamos de romances históricos contemporâneos. Esclarecemos que a nossa decisão em os nomear assim tem origem no fato de cremos que designações como “novo romance histórico” ou “novo modelo de narrativa ficcional de extração histórica”, usualmente utilizadas pela crítica, nos parece uma atitude, consciente ou não, de excludência em relação ao romance histórico teorizado por György Lukács (2011). Reafirmamos que, em nossas concepções e como as expusemos aqui, não se trata de um gênero novo, mas antes de um gênero que, por captador da história que é, foi capaz de se remodelar, de se readaptar, de acordo com as próprias necessidades também históricas. É assim, por exemplo, que novas formas de enquadramento ficcional da vida, como os recursos da paródia e da ironia – que não são expedientes discursivos propriamente contemporâneos – passam a co-habitar e agir nas narrativas de ficção historiográfica.

Diante das posições que tomamos nos capítulos um e dois, das quais nos valem para clarificar as linhas de força centrais de nossas reflexões, passamos à verificação analítica dos três romances históricos que compuseram o *corpus* de nossos trabalhos. Assim, os capítulos de número três, quatro e cinco, em nosso propósito de pesquisa, foram pautados pela leitura das obras selecionadas, a fim de mostrar como dialogam entre si, na medida em que sua estrutura narrativa é constituída por elementos que as unem para um único fim: a releitura do empreendimento colonial português, subvertendo a história comumente aceita e divulgada pelos compêndios historiográficos disponíveis. Dado esse aspecto, para além do diálogo em si, há a inerente interlocução delas com um fato social e histórico específico e, nesse caso, há uma demarcação histórico-temporal, assim como há também um limite geográfico exposto por essas ficções. Em outras palavras, os romances de Haroldo Maranhão, Pepetela e António Lobo Antunes abordam a instalação da máquina mercante lusitana em países como Brasil e Angola e as implicações contemporâneas desse feito na ex-metrópole.

Chamamos a atenção para outro ponto também importante: não se trata de um recontar a história pretérita refazendo o percurso que a disciplina, dedicada a esse encargo, já trilhou. O que os aproxima, para além do marco histórico, é o fato de terem os três,

como elemento estilístico fulcral, a paródia e a ironia, praticada largamente por seus narradores para um redimensionamento que essas vozes narrativas fazem dos fatos memoráveis da vida humana, possibilitando, aos olhos dos leitores, uma indagação e um consequente reequacionamento da matéria recobrada. Tanto é assim que um dos aspectos mais importantes na experiência de leitura é a de fazer com que a percepção de mundo oferecida não fique apenas no fato instituído no passado. Um dos pontos forte da narrativa de extração histórica é a maneira pela qual ao fazer surgir versões questionadoras do passado, o presente passe a ser esquadrihado, como resultado também reavaliado em relação ao pretérito que o possibilitou, portanto, um romance histórico que seja capaz de obter a presentificação do passado, como apontou György Lukács (2011).

Vale ressaltar alguns aspectos dos romances históricos escolhidos para mostrar como esse diálogo epistemológico foi constituído entre a história e a ficção. Na dialética dos espaços, que simbolizam as diversas contradições da própria formação dos países oriundos da condição colonial, os narradores mostram as ações dos sujeitos da trama, a fim de iluminar a maneira pela qual os ambientes contraditórios e complementares compõem, por fim, os próprios sujeitos narrados e suas ações. Em *O tetraneto del-rei*, por exemplo, esses espaços denominados dialéticos, contraditórios e complementares podem ser aferidos quando da divisão que o romance faz entre os campos narrativos conhecidos por “O litoral” e “Os matos”, que é, em síntese, a divisão do âmbito de ações distintas do romance, transmutado em sua própria estrutura. Apontamos, apenas, que nessa interação espaço-tempo-ação, há uma reverberação da própria conjuntura sócio histórica de formação do povo brasileiro, difundida pelo processo de colonização lusitana. E, na medida do diálogo que propusemos, também se pode aferir esse registro de espaços conflituosos em *A gloriosa família*, quando na cidade de Luanda as discussões entre os homens de liderança, assim como as decisões tomadas por eles, diferem das propostas arquitetadas por Baltazar Van Dum na Sanzala, local onde esse personagem reside, retirado alguns quilômetros da cidade. Ainda nesse romance o “alto” e o “baixo” social, espaços simbólicos, porém fortemente demarcados, onde transitam quase a totalidade dos personagens, inclusive e sobretudo o narrador escravo, são cenários que marcam as dicotomias de formação de um povo a partir da imposição estrangeira. De maneira ainda mais simbólica, esses espaços dialéticos estão registrados, em *As naus*, por um recorte atemporal produzido pelos vários narradores desse romance, quando do ideal de um Portugal que já não existe mais. Assim,

os personagens não apenas transitam de volta das ex-colônias para o país outrora sede, mas antes, transitam memorialisticamente entre um Portugal de glórias e outro, decaído e subalterno, onde não se encaixam mais nem a história passada nem os seus feitos grandiosos. Deste modo, os três romances aqui analisados elucidam esses espaços distintos e complementares na configuração histórica de sociedades coloniais emergentes num contexto de ascensão do capitalismo monopolista e o resultado de tais ações pretéritas na contemporaneidade.

Os sujeitos detentores dos mais significativos atos também são postos nos romances históricos, aqui analisados, de forma a dar certa similitude para essas produções. No romance de António Lobo Antunes, muitas vezes, é difícil reconhecer a voz narrativa, tamanho é câmbio que se faz entre elas, quase sempre na interrupção de uma para a entrada do veredito de outra, ainda no mesmo segmento narrativo. Todavia, apesar das diversas pessoas narradoras, e partícipes desse romance, que são reconhecidamente identificáveis no cânone historiográfico, não são essas figuras tutelares rebaixadas que detém o comando narrativo do ponto culminante da narrativa ficcional de extração histórica de António Lobo Antunes. Em outras palavras, o que de mais realista se apresenta nessa produção, como já apresentamos na ocasião, está esboçado pelo casal de anônimos que assume o espaço da fabulação e conta-nos a história de si mesmo, propondo a metonímia de uma situação social e histórica muito mais ampla, advindo do deslinde do processo de colonização e de posterior libertação das últimas ex-colônias portuguesas na África. Nesse sentido, o casal anônimo da Guiné configura-se como o personagem típico, categoria tão cara às concepções maduras de György Lukács a respeito do romance realista. Vale aqui recorrer a duas asserções de distintos pensadores acerca da narrativa de extração histórica, começando pelo principal teórico desse modelo, György Lukács, e passando a fala para o pensador e romancista Alejo Carpentier, evidenciando, nelas, as simetrias de um ponto fulcral desse tipo de composição: o herói.

O portador dramático e centro desse retrato do tempo é o herói “mediano” do romance histórico. O que qualifica essas figuras a ocupar o centro composicional dos romances históricos são justamente aqueles traços sociais humanos que banem tais figuras do drama ou fazem-nas desempenhar um papel subordinado e episódico. Pois a falta de clareza dos contornos de seu caráter, a ausência de grandes paixões que conduzam as tomadas de posição resolutas e unilaterais, o contato com os dois campos inimigos em luta, etc., tudo isso torna essas personagens aptas a expressar adequadamente, em seu próprio destino, a

complexa capilaridade dos acontecimentos romanceados (LUKÁCS, 2011, p. 161).

No se puede hacer una gran novela cuyo personaje central se llame Napoleón Bonaparte, o se llame Julio César, o se llame Carlomagno, porque o bien se achica el personaje con las exigencias del relato novelesco, o bien, por un purito de fidelidad, no se colocan en su boca las palabras que realmente pronunció, y entonces se transforma el gran hombre en una especie del monumento, con facultad de movimiento, pero que pierde fuerza (CARPENTIER apud AINSA, 2003, p. 90)⁴¹.

Segundo Celso Frederico, um importante intérprete do teórico húngaro, para retratar o homem como ser social “o romancista deve trabalhar com personagens típicos, indivíduos que têm uma singularidade apresentada com perfeição e que são, ao mesmo tempo, expressões das tendências gerais que perpassam a sociedade”. É ativa a intervenção narrativa do casal de anônimos. Quando situações assim são figuradas “o destino dos personagens aparece entrelaçado às forças motrizes que impulsionam o processo histórico” (FREDERICO, 2015, p. 114). Assim também o é no caso do romance de Pepetela, quando o autor elabora para sua ficção um narrador muitíssimo peculiar: um escravo mudo, que transita nas diversas esferas daquele conturbado momento de disputas entre malufos e portugueses e que, se valendo disso, relata ao seu gosto o que foi a história de cerca de sete anos de disputa na cidade de Luanda da primeira metade do século XVII. Também não é distinta a estratégia de Haroldo Maranhão, quando na parte intitulada “Os matos” passa definitivamente a voz narrativa a integrantes da tribo indígena, que por sua vez enreda a parte mais significativa do romance, onde os desfechos, tais quais foram apresentados anteriormente, acontecem. Desta maneira, o que podemos perceber nesses três romances históricos contemporâneos é a apresentação de uma voz outrora silenciada e que agora toma posição de definição dos atos a serem narrados. São esses sujeitos os que ilustram as principais facetas constitutivas dessas narrativas ficcionais de extração histórica e que dão conta de esmiuçar um importante evento colonial português. Isso acontece porque “o autor, cria situações típicas: momentos dramáticos em que a realidade surge concentrada, depurada de contingências, para que os personagens possam se desenvolver e se revelarem” (FREDERICO, 2015, p. 114). Contudo, por serem vozes que não haviam sido

⁴¹ “Não se pode fazer um grande romance histórico cujo personagem central se chame Napoleão Bonaparte, ou se chame Júlio César, ou se chame Carlos Magno, porque ou bem se imita o personagem do relato romanesco, ou bem, por uma questão de fidelidade, não se colocam em sua boca as palavras que realmente pronunciou, e então se transforma o grande homem em uma espécie de monumento, com capacidade de movimento, mas com a perda de força” (tradução nossa).

validadas pelo relato historiográfico tradicional, promovem uma revisão estrutural dentro da narrativa, ao inserir elementos como os da paródia e da ironia, assim como promovem a possibilidade da reinterpretação dos fatos narrados por eles ou, pelo menos, uma versão que dialogue com aquela já constituída e reconhecida pela disciplina histórica.

Por pensar nas estratégias como as da paródia e da ironia, agora há pouco elucidadas, vale a pena mostrar como os romances que compõem o *corpus* de nossa pesquisa se aliam quando recuperam uma história portuguesa tão importante aos homens desse país, mas agora calcada pela fraqueza e pela covardia. O rebaixamento das figuras centrais do romance *As naus* ou a incapacidade de os portugueses investirem contra os holandeses que ocupavam suas terras em *A gloriosa família* pode ser associado aos desmandos causados em terras brasileiras, quando do medo e das várias fugas que empreenderam os desbravadores das novas terras americanas quando viam, mesmo que ao longe, os índios dessa região. Nos três romances esses aventureiros do império português são colocados de tal forma frágeis que inevitavelmente são vistos pela ótica da pusilanimidade e da descrença em relação aos feitos prometidos por seus grandiosos nomes, dentro de uma perspectiva da história que outrora foi reproduzida. Por isso mesmo, através dessa reavaliação que é feita em relação às personagens colocadas em destaque nos romances, o próprio processo colonizador português é posto em reanálise, para readquirir daí uma versão menos pomposa e grandiloquente da empreitada em questão, quase sempre uma história que só possibilitou a interpretação a partir de uma única margem. Essa conduta é importante porque “a questão decisiva do desenvolvimento do romance histórico de nossos dias é a restauração dos nexos” (LUKÁCS, 2011, p. 415).

Portugal, representado em *As naus*, é o país que precisa lidar com as misturas, com os que são ou não nascidos em seu berço, mas que, dado o processo de descolonização, regressam. Quando da análise desse romance, vimos a maneira pela qual eram distribuídos os imóveis e os espaços da cidade de Lisboa no período do retorno de quase um milhão de homens e mulheres que não puderam se valer daquilo que haviam amealhado em terras alheias. Uma perspectiva bastante dura tanto para os que chegam, quanto para aqueles que os recebem. Esse intercâmbio, resultado de séculos de imposição colonial, não parece diferir daquele que nos conta o escravo narrador de *A gloriosa família* ou de outro que vemos quando do casamento de Muira-Ubi com o português Dom Jerónimo de Albuquerque, em terras brasileiras. Aliás, a tônica da miscigenação é

caríssima ao processo colonial empreendido por Portugal desde o século XV e, portanto, esses romances históricos de recuperação desse marco não se furtariam a apresentar a faceta da mistura das raças. Sabemos que essa parcela do empreendimento conquistador é contraditória e por isso mesmo o que a história revista e reposicionada nas obras de António Lobo Antunes, Pepetela e Haroldo Maranhão dá a ver é uma espécie de possível outra versão para tal conjuntura. A maneira pela qual essa faceta da história portuguesa é posta sofre influxos de um novo olhar, que questiona a via de mão única que foi declarada pela narrativa consagrada por certa historiografia. Parece ser ainda mais latente essa reavaliação no romance do brasileiro em que, como mostramos no momento de sua análise, as prováveis benesses de tal mistura foi percebida para ambos os povos, os chegados e os que nesses territórios já estavam.

Do ponto de vista de uma das especificidades do romance histórico, tal como apontou György Lukács (2011), podemos identificar com certa clareza as sociedades envolvidas em um embate e do qual parece sair o fundamento dessas narrativas de ficção historiográficas. Trata-se de confrontos entre os portugueses, enquanto colonizadores, com os povos colonizados, no caso de Brasil e Angola. Na África, o conflito no romance se amplia porque há a inserção de outro ator, os também colonizadores holandeses. É importante deixar claro que o principal decurso de crueldade e talvez o mais eloquente deles foi aquele cometido a partir da atitude de imposição colonial sobre os povos submetidos. Em *As naus*, observa-se um nível de simbologia evidentemente elevado: o português precisa enfrentar a si mesmo e, sobretudo, a sua história, derruída pelos insucessos do presente e, principalmente, pela reverberação de um espúrio processo colonizador. Por isso mesmo, é preciso compreender o sentido de retorno não apenas de colonos, bem como de figuras importantes da história pretérita. Antes, é necessário reconhecer que o retorno é também a derrocada de uma antiga glória e a instauração de uma falência que já se vinha anunciando e que, até hoje, é difícil de ser reconhecida pelo homem português. Para os países colonizados a assimilação foi o recurso desde o princípio aceito sob resistência, muitas vezes para uma tentativa superficial de solucionar as disparidades. Entretanto, no caso de Portugal essa aceitação de que o Império do passado já não pode responder pelo “presente invertido” talvez ainda esteja por acontecer. É nesse ponto que a história se evidencia na obra de ficção, já que há um estado de crise constante

na sociedade portuguesa, portanto, cenário propício para o surgimento do romance histórico (LUKÁCS, 2011). Para Ana Mercedes Pescada,

os que retornaram trazem na bagagem, por variadíssimas razões, um ideal de país a encontrar, que não corresponde efectivamente ao país real. Esse ideal fabricou-se a partir da queda do Antigo Regime, e posterior instauração, como que automática, do seu oposto: à repressão e à miséria, opunham-se a democracia e a justiça social. Noutros casos, nasceu o ideal da necessidade premente de acreditar que, no seio da pátria-mãe, havia lugar para o descanso merecido após o desgaste de uma guerra colonial. E, noutros casos ainda, os dois factores conjugados contribuía para a idealização de Portugal (PESCADA, 2001, p. 92).

Outro ponto bastante caro a nós nessa análise é a verificação da matéria histórica de apropriação desses romances, assim como a real necessidade de um projeto de reestabelecimento de um sentido de história no presente de suas produções. Nesse caminho, o que buscamos aferir é um dos pontos balizares da teoria do romance histórico empreendida por György Lukács, sobre a qual o húngaro apresenta a validade desse tipo de produção de narrativa ficcional de extração histórica. Ao se voltar para um determinado passado, demarcado e pontual, o objetivo do romancista é o de ratificar no presente linhas de forças pretéritas que justificam o atual período, tanto é assim que marcamos a existência de um tempo plural que “na obra existe a intenção do autor de equacionar o presente para o entender e, também, dentro do universo narrativo aparece a necessidade de algumas pessoas suportarem a realidade encontrada” (PESCADA, 2001, p. 98). Porém, é na esteira de György Lukács que essa faceta da produção dos romances históricos se justifica como estratégia: “trata-se precisamente de figurar os diferentes aspectos nos quais uma tendência social se manifesta, as diversas formas nas quais ela se afirma etc.” (LUKÁCS, 2011, p. 175).

Mas é claro que, se desse conjunto deve surgir a impressão de uma totalidade, se um círculo limitado de homens, um grupo limitado de “objetos” deve ser figurado de modo que provoque no leitor a impressão imediata da sociedade inteira em movimento, então é claro também que é necessária uma concentração artística e qualquer simples cópia da realidade deve ser abandonada radical e resolutamente (LUKÁCS, 2011, p. 174).

O traço fundamental dos romances de extração histórica é o que o teórico em questão denominou de “presentificação do passado”. Para nós, esse recurso é de importante

validação, na medida em que essa retomada do passado tem de dar a ver o movimento complexo e corrente da história que age desde tempos idos, justificando as ações do presente. Para tanto, brevemente, faremos o levantamento de três hipóteses, cada qual na tentativa de justificar a necessidade da produção dos romances históricos selecionados.

A primeira publicação, no Brasil, de *O tetraneto del-rei*, como vimos, data do ano de 1982. Para além dos dezoito anos de regime militar no país, e que nesse período já encaminha para o seu término, em 1985, a elaboração de uma obra ficcional que recupera os primeiros chegantes portugueses nas terras de Santa Cruz parece um imperativo, na medida em que essa é uma altura de recuperação dos valores locais e do sentido de nacionalidade, já que por um lado, vê-se enfraquecida uma política de cerceamento da liberdade de expressão e, portanto, promotora de valores patrióticos anacrônicos e, por outro lado, há a aproximação, em certa medida, do marco de quinhentos anos de chegada dos portugueses ao Brasil, quando da ocupação deste espaço na América. Reavaliar os feitos dos primeiros homens de além-mar junto aos índios parece de uma importância basilar para um país que há muito deixou de ser colônia, mas que ainda questionava suas raízes medulares. Dar conta de uma noção mais plural sobre o evento dos colonizadores parece-nos, no caso do romance de Haroldo Maranhão, um desígnio de recompor as novas diretrizes sociais que estavam por ser erigidas com a proximidade do novo século e, sobretudo, com o fim de uma política autoritária que já dava mostras do seu término. Nesse sentido, a hipótese que alçamos é a de que o conhecimento do passado possibilitaria, assim como a proposta do romancista parece ter sido levada a cabo, um ressignificar da história capaz de rearranjar o lugar do sujeito brasileiro no espaço de outro ordenamento social.

Por sua vez, o romance *A gloriosa família* está inserido em um longo processo de guerras internas numa Angola recém-liberta da condição colonial. Seu artífice inclusive foi um ávido militante e participante das investidas contra Portugal, em prol da libertação desse território. No entanto, ao ser liberto, o país entra em um momento de disputas fratricidas pelo poder e pela acomodação econômico-política, com o advento das guerrilhas responsáveis por matar milhares de cidadãos e de deixar outros tantos feridos. Ao que consta, a diversidade étnica do Estado de Angola propiciara a abertura e permanência de tais embates. Desse ponto de vista, uma obra que recupera parte da história de formação desses povos parece, no mínimo, de grande relevância para a conscientização do sujeito, talvez até mesmo dos grupos em disputa. Outro ponto que podemos observar é o valor e o

papel social que tem o escravo narrador dentro desse romance, reverberando, assim, sua condição excepcional, no tocante a valores culturais em causa. Desse ponto de vista, é o outrora escravo silenciado que fala e, ao fazer isso Pepetela parece fazer com que a memória coletiva dos tempos de fundação possa ser recobrada como uma grandeza mais humana e que, por conseguinte, seja capaz também dar a ver esses novos valores reequacionados nos parâmetros da sociedade atual.

Em 25 de abril de 1974 um evento de forte impacto para a política e para a economia portuguesa é deflagrado, a eliminação do Estado Novo e seus tentáculos. Trata-se da retomada democrática liderada por militares de baixa patente, e apoiada pelo povo. Com o advento da nova ordem política em Portugal as mudanças em prol de um país livre entram em cena. Pouco mais de um ano, portanto, as últimas ex-colônias portuguesas adquirem a independência. É a partir desse cenário que a história dá conta de um fenômeno desconhecido. Registra-se, então, a chegada de uma grande leva de retornados, um grupo de quase um milhão de pessoas descendentes de portugueses e que residiam nos países recém-libertos, obrigados a voltar para a terra de onde seus ascendentes partiram para conquistar riquezas por meio da exploração colonial. Essa é a tônica do romance histórico de António Lobo Antunes. A pergunta entranhada nessa produção passa pelo seguinte questionamento: quem retorna e por que retorna? Nesse sentido o romance ficcional de extração histórica desse português parece propor uma resposta a milhares de conterrâneos que, ainda hoje, não conseguem compreender inteiramente a nova realidade propiciada com tal regresso compulsório. Dá-se, então, o surgimento ou a conscientização de um ordenamento socioeconômico que não se assemelha a um passado de glórias assentado em equívocos e, por isso, gera conflitos e desencontros. Para Boaventura de Sousa Santos, a situação do novo estado português é ambivalente:

A excessiva tensão que a dialética entre territorialização e desterritorialização está sujeita confere um cunho particularmente instável à combinação das características paradigmáticas. É isso, muito particularmente, o que acontece nos países intermédios da Europa Ocidental, visto que a sua composição social está a ser duplamente reconstruída: como países periféricos de uma das mais importantes regiões do sistema mundial (a periferia europeia) e como membros de pleno direito do centro dessa região (a CEE). Entre todos esses países, Portugal é talvez o exemplo mais elucidativo de uma complexa combinação de características sociais paradigmaticamente opostas, uma configuração feita e refeita no curto-circuito histórico dos últimos quinze anos, em que convergiram e se fundiram temporalidades sociais muito distintas: cinco séculos de expansão

européia, dois séculos de revoluções democráticas, um século de movimento socialista e quarenta anos de Estado-providência (SANTOS, 1993, p. 19).

Parece ser justamente esse o cenário sintetizado por António Lobo Antunes em seu romance histórico português, retratando uma “sociedade semiperiférica”, que então, em alguns predicados “se aproxima das características geralmente atribuídas aos países centrais, noutras parece mais próxima das características do terceiro mundo” (SANTOS, 1993, p. 21). Ainda levantando hipóteses sobre a necessidade de produção do romance *As naus*, o que se percebe na história recente de Portugal é uma organização política que não se ajustou aos sonhos e aos desejos de muitos daqueles homens que proclamaram o surgimento de um estado europeu democrático. O que houve, nessa altura foi a deflagração de uma crise interna. Em outras palavras, com a proposta de uma democracia socialista em 1974, Portugal vai estar às voltas com um cenário político bastante instável, com projetos de uma sociedade igualitária de um lado, e tentativas de boicote a tal projeto, de outro. Por fim, o sonho democrático-popular que foi umas das chaves mobilizadoras da revolução de 25 de Abril tem seu fim, com a definitiva instauração do sistema parlamentarista. É no campo do deslinde desse período de quinze anos de acertos e desacertos que surge a obra de António Lobo Antunes, figurativa das diversas controvérsias que acometeram Portugal após o processo de restauração da democracia, pelo movimento conhecido por Revolução dos Cravos.

As constatações postas aqui ajudam a evidenciar como podemos filiar a teoria do romance histórico às produções ficcionais que compuseram o eixo central de nossa pesquisa. Todavia, é importante dizer de uma questão mais recentemente discutida entre os estudiosos da fronteira escapadiça da literatura e da história, mesmo se o que deixamos em aberto não tenha sido uma preocupação central para o estudo que realizamos. Trata-se da validade do romance histórico hoje. Começemos por dizer que as nossas intenções não foram a de configurar as produções narrativas ficcionais de extração histórica de Haroldo Maranhão, de Pepetela e de António Lobo Antunes tal qual aquelas produzidas por Walter Scott na primeira metade do século XIX e por seus sucessores imediatos. Uma proposta dessa faria com que incorrêssemos no erro do anacronismo. Nada muda mais o seu estatuto e as suas estratégias de elaboração do que um gênero ficcional que está de mãos dadas com a história, viva e em movimento ininterrupto, como cremos. Por isso mesmo, validamos a existência de romances históricos contemporâneos e a sua extensa produção desde a

segunda metade do século XX, sobretudo em países da periferia do sistema capitalista mundial, quando do modelo de romance histórico que discutimos, evidentemente. E nesse largo caminho de produção, o romance histórico contemporâneo passa por algumas alterações, como buscamos indicar, tanto que o principal teórico desse gênero já o havia previsto:

Por isso, hoje, a oposição entre o romance histórico e o romance histórico clássico é extremamente relativa. A oposição tendencial teve de ser destacada para que não se pensasse que desejamos um despertar formal, uma imitação artística do romance histórico clássico. Isso é impossível. A diferença das perspectivas históricas determina também uma diferença nos princípios artísticos da composição e da caracterização (LUKÁCS, 2011, p. 421).

Não podemos por ora precisar se a captação realista da vida pela arte proposta pelo teórico húngaro, desde as suas publicações a partir da década de 1930, está disponível no protótipo contemporâneo do romance histórico, tal como esteve no modelo praticado por Walter Scott, Balzac, Tolstoi e Manzoni, por exemplo. Apesar de um claro enfraquecimento da figuração realista na contemporaneidade, por questões também históricas, o que aferimos em nossa pesquisa é que se trata, no caso dos romances históricos dos autores brasileiro, angolano e português, de produções de recuperação do passado com forte intento à captação da realidade – nos moldes lukacsianos que já evidenciamos –, mesmo que o momento histórico que serviu de palco para suas produções seja hostil para o tipo de figuração da vida que o húngaro defende. Todavia, há que se reconhecer uma parcela desse realismo a partir de um projeto, verificado no *corpus*, de tentativa de romancistas, como os que aqui colocamos em análise, de dar luz a uma história mais complexa e, por conseguinte, mais consciente, fazendo surgir uma indagação do movimento da história sobre a vida presente dos povos. Existe, em *O tetraneto del-rei*, em *A gloriosa família* e em *As naus* um estímulo para a apresentação de uma situação peculiar ao romance histórico ou, ainda, uma evidência da ação humana particular sobre a vida e sobre as decisões diretivas da sociedade, que então reverberam na biografia da coletividade. Há, portanto, um impulso de realismo nas produções mais recentes da narrativa de extração histórica.

György Lukács expôs em sua teoria a maneira como o gênero teorizado por ele perde sua capacidade de figuração realista após o trágico evento de 1848, quando a situação social se modifica com o reagrupamento burguês em torno de ideais bastante

diversos daqueles que outrora essa mesma classe promulgava. Nesse período constata-se que “há uma descrença cada vez maior na possibilidade do conhecimento da realidade social e, por conseguinte, da realidade histórica” (LUKÁCS, 2011, p. 307). Mesmo aí, o romance histórico não deixou de existir e a sua produção, incipiente que fosse, do ponto de vista de sua performance realista, manteve-se, sobretudo naquela altura denominada pelo teórico húngaro de período de perda do espírito de sentido da história. Para o principal teórico do gênero, nesse cenário a situação é tal que “os escritores escrevem para o povo e sobre os destinos do povo, mas o próprio povo tem apenas o papel secundário em seus romances” (LUKÁCS, 2011, p. 345). Não é o caso de dizer que os romances contemporâneos comunguem da mesma atmosfera ideológica dessas produções, até porque György Lukács já apresenta, no final de seu estudo, uma tendência à mudança da situação do romance histórico no Pós-Primeira Guerra Mundial, antes, porém, diagnostica o problema da produção de um período epocal que já não alcança a história, como o fizera os percussores do gênero:

É fácil ver quais os empecilhos ideológicos dificultam tal figuração nos escritores modernos. O alheamento dos escritores em relação à vida do povo, que se produz necessariamente com o desenvolvimento do capitalismo, e a incapacidade crescente de escritores de enxergar as forças motrizes internas da sociedade capitalista em que ele vive têm como consequência necessária que a visão de mundo também passa a submeter-se à mesma tendência dominante no desenvolvimento filosófico geral da época imperialista (LUKÁCS, 2011, p. 379).

No entanto, frisamos, há uma nova investida de composições ficcionais de caráter histórico já na segunda metade do século XX, como já apresentamos. Assim, atesta-se que nesse percurso do gênero surgido com Walter Scott, o romance histórico nunca deixou de ser produzido com o intuito de fazer ver o próprio movimento da história, agindo na vida do povo, intercambiando experiências e interligando ações dos diversos grupos sociais, podendo, por seu alcance, aproximar-se da efetividade conseguida pelo modelo scottiano. A produção do romance histórico contemporâneo é, a nosso ver, uma tentativa de recuperar o sentido da história, mesmo que ela seja ainda uma estratégia sufocadamente intentada em um período histórico bastante hostil. Por isso mesmo, mais uma vez recorreremos à síntese iluminadora de Perry Anderson:

Ditaduras militares, assassinatos raciais, vigilância onipresente, guerra tecnológica e genocídio programado. O persistente pano de fundo da ficção histórica do período pós-moderno está nos antípodas de suas formas clássicas. Não a emergência da nação, mas as devastações do império; não o progresso como emancipação, mas a catástrofe iminente ou consumada. Em termos joycianos, a história como um pesadelo do qual ainda não conseguimos despertar. Mas se não olharmos apenas as fontes e os temas dessa literatura, mas também as suas formas, Jameson sugere que deveríamos reverter o julgamento. O *revival* pós-moderno, ao jogar a verossimilhança ao vento, fabricando períodos e verossimilhanças intoleráveis, deveria ser visto antes como uma tentativa desesperada de nos acordar *para* a história, em um tempo em que morreu qualquer senso real dela. E no entanto, pergunta Jameson, essas circunstâncias não fazem que a conexão lukacsiana entre grandes acontecimentos sociais e o destino existencial dos indivíduos permaneça caracteristicamente inalcançável? Benjamin, que detestava a idéia de progresso nutrida pelo historicismo do século XIX — a perspectiva que está por trás da maior parte do romance histórico clássico —, não se teria surpreendido, nem sentiria desapontamento. Ele usava outra imagem ainda do despertar. O anjo da história está se distanciando de algo em que fixa a vista. "Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos". Parte do impulso do romance histórico contemporâneo pode também estar aqui (ANDERSON, 2007, p. 219-220).

O que podemos aferir sobre a produção do romance histórico contemporâneo, sobretudo aquela surgida nas três últimas décadas do século XX, é que ela apresenta uma forte tendência em recuperar a história pretérita, como resposta à necessidade cada vez mais premente de reequacioná-la, dando um significado mais justo e complexo acerca da história do homem. Tanto é assim que expusemos o caráter de produção cada vez mais crescente do gênero narrativo de extração histórica, outrora teorizado por György Lukács (2011) e que, mais recentemente, vem agregando em sua feitura novos prismas de elaboração, como vimos em Fernando Ainsa (1991; 2003), principalmente. Acreditamos, a partir dos estudos feitos com o cotejo dos romances *O tetraneto del-Rei*, de Haroldo Maranhão, *A gloriosa família: o tempo dos flamengos*, de Pepetela e *As naus*, de António Lobo Antunes, que é possível um romance histórico que, mesmo díspar em relação a alguns aspectos do modelo teorizado pelo húngaro, ainda é um importante representante artístico de uma forma literária que busca a figuração da vida, através de recursos como a captação realista e a categoria da totalidade, como expusemos em momentos pontuais de nossa pesquisa. É importante recuperar, também, que no caso dos romances elegidos para o estudo proposto por nós, essa reverberação do passado é capaz de trazer à tona uma reavaliação acerca dos meandros do processo colonizador português e do recente significado desse marco histórico para a compreensão da história contemporânea de países

como Brasil, Angola e Portugal. Por isso mesmo, estamos diante de importantes romances históricos, caracterizados pela capacidade de problematizar o passado, que dialeticamente reflete no presente, para então desvelar as possíveis verdades que muitas vezes permaneceram negligenciadas ao longo do tempo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDALA JUNIOR, Benjamin. *Literatura, história e política: literaturas de língua portuguesa no século XX*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. *De vôos e ilhas: literatura e comunitarismos*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

_____. Benjamin (org.). *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo e outras culturas*. São Paulo: Boitempo, 2004.

AGUIAR, Flávio; MEIHY, José Carlos Sebe Bom; VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (orgs.). *Gêneros de fronteira: cruzamentos entre o histórico e o literário*. São Paulo: Xamã, 1997.

AHMAD, Aijaz. Cultura, nacionalismo e o papel dos intelectuais. In: WOOD, Ellen Meiksins; FOSTER, John Bellamy. (orgs.). *Em defesa da história: marxismo e pós-modernismo*. Trad. de Ruy Jungman. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

AINSA, Fernando. La nueva novela histórica latinoamericana. *Plural*, México, s/v, n. 240, p. 82-85, 1991.

_____. *Reescribir el pasado: historia y ficción en la América Latina*. Mérida: CELARG/Ediciones El otro, el mismo, 2003.

ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A Tradição Regionalista no Romance Brasileiro (1857-1945)*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

ALVES, Sérgio Afonso Gonçalves. *Fios da memória, jogo textual e ficcional de Haroldo Maranhão*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.

ANDERSON, Perry. Trajetos de uma forma literária. In: *Novos estudos*. CEBRAP, s/v, n.77, São Paulo, março de 2007, p. 205-202. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-33002007000100010&script=sci_arttext>. Acesso em 13 de março de 2011.

ANTUNES, António Lobo. *As naus*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

ANTUNES, Letizia Zini. Teoria da Narrativa: o romance como epopéia burguesa. In: _____. (org.). *Estudos de Literatura e Lingüística*. São Paulo: Arte & Ciência; Assis, SP: Curso de Pós Graduação em Letras da FCL/UNESP, 1998, p. 179-212.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1992.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

_____. Epos e Romance: sobre a metodologia do estudo do romance. In: _____. *Questões de Literatura e Estética: A Teoria do Romance*. Trad. de Aurora Fornoni Bernardini et al. 2ª. ed, São Paulo: Hucitec, 1990, p. 397-428.

BASTOS, Hermenegildo. *As artes da ameaça: um percurso de Vidas secas a Meu tio o iauaretê*. 2009. Disponível em:

<<http://www.apropucsp.org.br/apropuc/index.php/revista-cultura-critica/41-edicao-no08/550-as-artes-da-ameaca>> Acesso em 14 de julho de 2011.

BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. O Novo Romance Histórico Brasileiro. In: *Via Atlântica*. São Paulo: DLCV/USP, 2000, p. 169-176.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio P. Rounet. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BORDINI, Maria da Glória. (org.). *Lukács e a literatura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

BURKE, Perter. *A Escrita da História: novas perspectivas*. São Paulo: Editora Unesp, 1992.

_____. As fronteiras instáveis entre a História e a Ficção. In: AGUIAR, Flávio; MEIHY, José Carlos Sebe Bom; VASCONCELOS, Sandra Gardini T. (orgs.). *Gêneros de fronteira*. São Paulo: Xamã, 1997, p. 197-115.

CAMPOS, A.L.A; GOMES, A.C. A paródia das conquistas em As naus de Lobo Antunes: uma abordagem interdisciplinar. In: *Revista Portuguesa de Humanidades*. Vol. 9, Universidade Católica Portuguesa: Portugal, 2005.

CAMPOS, Haroldo de. Uma poética da radicalidade. In. ANDRADE, Oswald. *Pau-Brasil*. 5ª edição. São Paulo: Globo, 1991.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

_____. O escritor e o público. In: _____. *Literatura e sociedade*. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967.

_____. *Formação da literatura brasileira*. 8. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1997a.

_____. *Formação da literatura brasileira*. 8. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1997b.

_____. A revolução de 30 e o romance. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. 3. ed. São Paulo: Ática, 2003.

CARVALHAL, Tânia. (org.). *Literatura comparada no mundo: questões e métodos – Literatura comparada en el mundo: cuestiones y métodos*. Porto Alegre: L&PM/VITAE/AILC, 1997.

_____. *O alheio e o próprio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo/RS: Unisinos, 2004.

CASTRO, Sílvio. *A carta de Pero Vaz de Caminha*. Porto Alegre: L&PM, 1996.

CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia. (orgs.). *Portanto... Pepetela*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

CHIAPPINI, Lígia; AGUIAR, Flávio Wolf de (orgs.). *Literatura e história na América Latina*. Trad. Joyce Rodrigues Ferraz (espanhol); Ivone Daré Rabello e Sandra Vasconcelos (francês). 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

COUTINHO, Eduardo Faria e CARVALHAL, Tânia (orgs.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

DOSSE, François. *A história em migalhas: dos Annales à Nova História*. Trad. de Dulce da Silva Ramos. Campinas, SP: Unicamp/Ensaio, 1992.

DUAYER, Mario; VEDDA, Miguel. (orgs.). *György Lukács: años de peregrinaje filosófico*. Buenos Aires: Herramienta, 2013.

EAGLETON, Terry. De onde vêm os pós-modernistas. Em defesa da história. In: WOOD, Ellen Meiksins; FOSTER, John Bellamy. (orgs.). *Em defesa da história: marxismo e pós-modernismo*. Trad. de Ruy Jungman. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

_____. *Marxismo e crítica literária*. Trad. de Matheus Corrêa. São Paulo: Unesp, 2011.

_____. *Razón, fé y revolución*. Trad. De Albino Santos Mosqueira. Barcelos/Buenos Aires/México: Paidós, 2012.

ELMORE Peter. *La fábrica de la memoria: la crisis de la representación en la novela histórica hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

ESTEVES, Antônio Roberto. O Novo Romance Histórico Brasileiro. In: ANTUNES, Letizia Zini (org.). *Estudos de Literatura e Linguística*. Assis/SP: Editora Unesp, 1998, p. 123-158.

_____. *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)*. São Paulo: Ed. Unesp, 2010.

FERREIRA, Manuel. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. São Paulo: Ática, 1987.

FERNANDES, Rinaldo Nunes. *Mundo múltiplo: uma análise do romance histórico La guerra del fin del mundo, de Mário Vargas Llosa*. 2002. 258f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas.

FONSECA, Maria Nazareht Soares. *Literaturas africanas de língua portuguesa: percursos da memória e outros trânsitos*. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2008.

FONTES, Maria Helena Sansão. *Pós-modernismo e pós-colonialismo: questionamentos e interpretações*. *SCRIPTA*. Belo Horizonte, v. 14, n. 27, p. 37-52, 2º sem. 2010.

FOX-GENOVESE, Elizabeth. “Entre Elitismo e Populismo: para onde vai a Literatura Comparada?”. In. Dionísio Martínez Soler. In. BUESCU, Helena; DUARTE, João Ferreira; GUSMÃO, Manuel. *Floresta encantada: novos caminhos da Literatura Comparada*. Lisboa-Portugal: Dom Quixote, 2001, p. 27-36.

FREDERICO, Celso. *A arte no mundo dos homens: o itinerário de Lukács*. São Paulo: Expressão Popular, 2013a.

_____. Marxismo e literatura: breve roteiro. *Via Atlântica*. São Paulo, n. 23, p. 51-62, jun/2013b.

_____. Lukács e a defesa do realismo. *Cerrados*. Brasília, n. 39, p. 108-117, 2015.

FREITAS, Maria Tereza de. *Literatura e história: o romance revolucionário de André Malraux*. São Paulo: Atual, 1986.

GINZBURG, Carlos. Apontar e citar: a verdade da história. *Revista de História*. Trad. de Tradução de Iara Lis Franco Stto. Carvalho Souza e Virgínia Camilotti. Campinas, IFCH/Unicamp, n. 2/3, p. 91-106, 1991.

GOMES, Eugênio. José de Alencar. In: _____. *Aspectos do romance brasileiro*. Salvador: Universidade da Bahia, 1958, p. 09-51.

GUILLÉN, Cláudio. “Entre o Uno e o Diverso: Introdução à Literatura Comparada, Cláudio Guillén. Trad. Dionísio Martínez Soler. In. BUESCU, Helena; DUARTE, João Ferreira; GUSMÃO, Manuel. *Floresta encantada: novos caminhos da Literatura Comparada*. Lisboa-Portugal: Dom Quixote, 2001, p. 385-409.

HOBBSAWN, Eric J. O Ressurgimento da Narrativa: alguns comentários. *Revista de História*. Trad. de Denise Bottmann. Campinas, IFCH/Unicamp, n. 2/3, p. 39-46, 1991.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. (org.). *A época colonial: do descobrimento à expansão territorial*. São Paulo/Rio de Janeiro: DIFEL, 1976.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Trad. de Teresa Louro Pérez. Brasil: Edições 70, 1985.

_____. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

INFRANCA, Antonino; VEDDA, Miguel. (orgs.). *György Lukács: Ética, Estética y Antología*. Buenos Aires: Colihue, 2007.

JAMESON, Fredric. O romance histórico ainda é possível?. In: *Novo estudos*. CEBRAP, s/v, n.77, São Paulo, março de 2007, p.185-203. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-33002007000100009&script=sci_arttext>. Acesso em 13 de março de 2011.

KRISTEVA, Julia. A palavra, o diálogo e o romance. In: _____. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 61-90.

KOHUT, Karl (org.). *La invención del pasado: la novela histórica en le marco de la posmodernidad*. Frankfurt: Vervuert; Madrid: Iberoamericana, 1997.

LACAPRA, Diminick. História e romance. *Revista de História*. Trad. de Nelson Schapochinik. Campinas, IFCH/Unicamp, n. 2/3, p. 107-124, 1991.

LARIOS, Marco Aurelio. Espejo de dos rostros. Modernidad y postmodernidad en el tratamiento de la Historia. In: KOHUT, Karl (ed.). *La Invención del Pasado. La Novela Histórica en el Marco de la Posmodernidad*. Frankfurt/Madrid, Vervuert Verlag / Iberoamericana, 1997, p. 130-136.

LE GOFF, Jaques. *A história nova*. Trad. Eduardo Brandão. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LEITE, Ana Mafalda. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Imprensa Universitária Universidade Eduardo Mondlane, 2004.

_____. Janus-narrador em A gloriosa família de Pepetela, ou o Poder Profético da Palavra Narrativa. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia. (Orgs.). *Portanto... Pepetela*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

_____. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Lisboa: Edições Colibri, 2013.

LIMA, Isabel Pires de. Em busca de uma nova pátria: o romance de Portugal e de angola após a descolonização. *Via Atlântica*, DLCV/USP, n. 1, 1997, p. 129-141.

LIMA, Luiz Costa. *A aguarrás do tempo: estudos sobre a narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

_____. *História, ficção, literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LOURENÇO, Eduardo. *Nós e a Europa, ou as duas razões*. 4ª ed. Lisboa: INCM, 1994.

_____. *A nau de Ícaro e a imagem e miragem da lusofonia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

LUKÁCS, György. *La novela histórica*. México: Era, 1966.

_____. *Materiales sobre el realismo*. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona – Buenos Aires – México: Grijalbo, 1977.

_____. Nota sobre o Romance. In: NETTO, José Paulo (org.). *Georg Lukács*. Trad. José Paulo Neto e Carlos Nelson Coutinho. 2. ed. São Paulo: Ática, 1992, p. 177-188.

_____. O romance como epopéia burguesa. In: CHASIN, J. (org.) *Ensaio Ad Hominem*. Trad. de Letizia Zini Antunes. Tomo II (Música e literatura). São Paulo: Ad Hominem, 1999.

_____. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2000.

_____. Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels. *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009, p. 87-119.

_____. *O romance histórico*. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

_____. *Escritos de Moscú: estudos sobre política y literatura*. Trad. De Miguel Vedda y Martín Koval. Buenos Aires: Gorla, 2011

_____. *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*. Trad. Rodnei Nascimento. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

MANTOLVANI, Rosângela Manhas. *Das invasões às fogueiras: os discursos excêntricos em Saramago e Pepetela*. 2010. 308f. Tese. (Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

MARANHÃO, Haroldo. *O tetraneto Del-Rei*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, A. *História y ficción em la novela venezolana*. Caracas: Monte Ávila, 1991, p. 15-54.

MARTINS, Adriana Alves de Paula. Notas sobre a configuração do “outro” em *As naus* de António Lobo Antunes. In: CABRAL, Eunice; JORGE, Carlos J.F; ZURBACH, Christiane. (orgs.). *A escrita e o mundo em António Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote, 2003, p. 113-121.

MATA, Inocência. *A literatura africana e a crítica pós-colonial: reconversões*. Luanda: Editorial Nzila, 2007.

_____. *Pepetela: a Releitura da História entre os gestos de Reconstrução*. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia. (orgs.). *Portanto... Pepetela*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

_____. *Ficção e história na ficção angolana: o caso de Pepetela*. Lisboa: Colibri, 2010.

MATTA INDURÁIN, Carlos. Retrospectiva sobre la evolución de la novela histórica. In: SPANG, K. et al. (ed.). *La novela histórica. Teoría y comentarios*. Barañáin: U.N, 1995, p. 13-63.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. O historiador como leitor; o leitor como historiador ou Garcia Lorca e Luis Carlos Prestes: a circunstância entre a história e a literatura. In: AGUIAR, Flávio; MEIHY, José Carlos Sebe Bom; VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (orgs.). *Gêneros de fronteira*. São Paulo: Xamã, 1997, p. 267-279.

MENTON, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México: FCE, 1993.

MELLO, Cláudio José de Almeida. *Discurso social, história e política no romance histórico contemporâneo de língua portuguesa: Leminski, Lobo Antunes e Pepetela*. 2005. 285f. Tese. Faculdade de Ciências e Letras e Assis – Unesp, São Paulo, 2005.

MIGNOLO, Walter. “Lógica das diferenças e política das semelhanças: da literatura que parece história ou antropologia e vice-versa”. In: CHIAPPINI, Lígia; AGUIAR, Flávio Wolf de (Orgs.). *Literatura e história na América Latina*. Trad. Joyce Rodrigues Ferraz (espanhol); Ivone Daré Rabello e Sandra Vasconcelos (francês). 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001, p. 115-161.

MORETTI, Franco. *O Romance: história e teoria*. Trad. Joaquim Toledo Jr.. *Novos Estudos*, 85, Nov. 2009, p. 201-212.

NUNES, Benedito. Haroldo Maranhão: uma microscopia da prosa. *Colóquio Letras*, Lisboa, jan, n. 65, 1982.

_____. Haroldo Maranhão: O Tetraneto Del-Rei – O Torto: suas idas e venidas. *Colóquio Letras*, Lisboa, jan, n. 77, 1984.

_____. A visão romântica. In: GUINSBURG, J. (org.). *O Romantismo (1978)*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1985.

_____. A narrativa histórica e a narrativa ficcional. In: RIEDEL, Dirce Côrtes (org) *Narrativa: ficção e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

OLIVEIRA, Irenísia Torres de. O realismo na crítica literária. Lukács e Adorno. *Via Atlântica*. São Paulo, DLCV/USP, n. 23, p. 31-49, jun/2013.

OLIVEIRA, Jurema. O romance em Angola: ficção e história em Pepetela. *ANPUH*. Natal, p. 01-11, de 22 a 26 de julho de 2013 (XXVII Simpósio Nacional de História).

_____. (org.). *Africanidades e brasilidades: culturas e territorialidades*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Novos pactos, outras ficções: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012.

PALMER, Bryan D., “Velhas posições/novas necessidades: história, classe e metanarrativa marxista”. In. WOOD, Ellen Meiksins; FOSTER, John Bellamy. (orgs.). *Em defesa da história: marxismo e pós-modernismo*. Trad. de Ruy Jungman. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

PANTOJA, Selma. *Uma antiga civilização africana: história da África Central Ocidental*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2011.

PERRONE, Cláudia. “Lukács: a imitação da vida”. In: BORDINI, Maria da Glória. (org.). *Lukács e a literatura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003, p. 13-31.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivaniinha: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PEPETELA. *A gloriosa família: o tempo dos flamengos*. 4ª Impressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

PESCADA, Ana Mercedes Duarte Fontes. *As representações de Portugal em António Lobo Antunes: As Naus*. 2001. 157 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Departamento de Literatura Românicas, Faculdade de Letras de Lisboa, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2001.

PINASSI, Maria Orlanda; LESSA, Sérgio. (orgs.). *Lukács e a atualidade do marxismo*. São Paulo: Boitempo, 2002.

PRIETO, Célia Fernández. *História e novela: poética de la novela histórica*. Pamplona: EUNSA, 2003.

RUSEN, Jorn. *Razão histórica: teoria da história – Fundamentos da ciência histórica*. Trad. de Estevão Rezende Martins. Brasília: UnB, 2010a.

_____. *Reconstrução do passado: teoria da história II – Os princípios da pesquisa histórica*. Trad. de Asta-Rose Alcaide. Brasília: UnB, 2010b.

_____. *História viva: teoria da história III – formas e funções do conhecimento histórico*. Trad. de Estevão Rezende Martins. Brasília: UnB, 2010c.

SALOMON, Marlon. (org.). *História, verdade e tempo*. Chapecó: Argos, 2011.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *O Estado e a Sociedade em Portugal (1974-1988)*. Porto: Afrontamento, 1992.

_____. “O estado, as relações salariais e o bem-estar social na semiperiferia: o caso português”. In. _____ *Portugal: um retrato singular*. (org.). Porto: Afrontamento, 1993, p. 15-56.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

SEIXO, Maria Alzira. *Os romances de António Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

SILVA, Arlenice Almeida da. *O épico moderno: o romance histórico de György Lukács*. 1998. 234f. Tese. Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

STONE, Lawrence. O Ressurgimento da Narrativa: reflexões sobre uma Velha história. *Revista de História*. Trad. de Denise Bottmann. Campinas, IFCH/Unicamp, n. 2/3, p. 13-37, 1991.

TERTULIAN, Nicolas. *Georg Lukács: etapas de seu pensamento estético*. Trad. de Renira Lisboa de Moura Lima. São Paulo: Unesp, 2008.

TROUCHE, André. *América: história e ficção*. Niterói: Eduff, 2006.

VAISMAN, Ester; VEDDA, Miguel. (orgs.). *Lukács: estética e ontologia*. São Paul: Alameda, 2014.

VEDDA, Miguel. *La sugestión del concreto: estudos sobre teoria literária marxista*. Buenos Aires: Gorla, 2006.

_____. “Notas sobre la novela histórica de György Lukács”. In. DUAYER, Mário; VEDDA, Miguel. *György Lukács: años de perigrinaje filosófico*. Buenos Aires: Herramienta, 2013.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a história: Foucault revoluciona a história*. Trad. de Alda Baltar e Maria Auxiliadora Kneipp. 4ª ed. Brasília: UnB, 1998.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Trad. Hildergard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WHITE, Hayden. A questão da narrativa na teoria contemporânea da história. *Revista de História*. Trad. de Luis Paulo Rouanet. Campinas, IFCH/Unicamp, n. 2/3, p. 47-89, 1991.

_____. *Meta-História – a imaginação histórica do século XIX*. Trad. de José Laurênio de Melo. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

WOOD, Ellen Meiksins; FOSTER, John Bellamy. (orgs.). *Em defesa da história: marxismo e pós-modernismo*. Trad. de Ruy Jungman. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

ZILBERMAN, Regina. O romance histórico – teoria & prática. In. BORDINI, Maria da Glória (org.). *Lukács e a literatura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003, p. 109-140.