

O DIÁLOGO ENTRE A LITERATURA E HISTÓRIA NA CONSTITUIÇÃO DAS IDENTIDADES NACIONAIS NOS PAÍSES DE LÍNGUA OFICIAL PORTUGUESA

Rosangela SARTESCHI ¹

RESUMO:

Essa comunicação pretende discutir as negociações de sentido presentes nas literaturas de língua portuguesa, provocadas pelas novas formas de representação que interferem na formação das novas identidades múltiplas e plurais. Pretende observar, ainda, a presença, nessas literaturas obras de uma reflexão acerca da construção identitária ancorada em processos em que a pluralidade e a diversidade são elementos imprescindíveis.

PALAVRAS-CHAVE: literatura e história; identidades nacionais; literaturas em língua portuguesa

“El que contempla racionalmente el mundo es también contemplado por él, que la dos cosas se determinan la una a la otra.”
(Hegel)

Questões conceituais preliminares

Desde Aristóteles, a questão entre os limites da história e da literatura já se colocava. Para o filósofo grego, a ficção não só se distingue do discurso histórico como lhe é superior uma vez que o discurso histórico constitui-se apenas uma forma de escrever a respeito do particular.

No entanto, essa questão acerca dos limites dos gêneros ganha maior relevância com o surgimento do romance, constituindo-se ponto fundamental para a análise literária, em especial, com o romance histórico, modalidade inaugurada pelo escritor inglês Walter Scott, no século XIX.

¹ USP, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Rua do Lago, 717. Cidade Universitária. CEP 05508-900. São Paulo – SP. Brasil. E-mail: rosecpq@usp.br

A especificidade dessa modalidade de narrativa era tirar da singularidade o caráter excepcional na atuação de cada personagem, “introduzindo na literatura épica a extensa descrição dos costumes e das circunstâncias que rodeiam os acontecimentos, o caráter dramático da ação e, em estreita relação com este último aspecto, o novo e importante papel do diálogo no romance.” (MARCO, 2000, 316)

O romance histórico torna-se o gênero literário que oferece as melhores condições para “a revificação do passado convertendo-o em pré-história do presente, na revificação poética das forças históricas, sociais e humanas que em um período longo de desenvolvimento deram forma à nossa vida.” (LUKÁCS, 1971, 58)²

Lukács, ampliando seus próprios conceitos, em sua *Estética*, apresenta-nos um longo estudo acerca do conceito de arte e sua natureza, o que, conseqüentemente, fornecerá instrumentos para a conceituação de texto ficcional e de texto científico.

O crítico húngaro afirma que toda arte está baseada na imitação do real. Porém, apenas quando se manifesta nela a pretensão criadora do mundo e se revela sua capacidade de satisfazer essa mesma pretensão é que encontra sua verdadeira natureza. Em outras palavras, a *mimesis* autêntica é aquela que evoca sempre a representação e sensação da realidade de maneira criativa.

Lukács parte de conceitos já formulados anteriormente por Goethe sobre alegoria e símbolo e aprofunda o debate. Para Goethe, a alegoria transforma a aparência em um conceito e um conceito em uma imagem, de tal forma que esse conceito mantém-se completamente na imagem que se constituiria, em verdade, no interlocutor real. O símbolo, por sua vez, transforma a aparência em idéia e

² Tradução para o português de Valéria de Marco

a idéia em imagem de tal modo que essa idéia constituir-se-á em imagem de forma ativa perante seu interlocutor.

A alegoria, portanto, apresenta-se, na perspectiva de Goethe, vazia em conteúdo, abstrata e independente, é uma *mimesis* primitiva e carrega em si uma neutralidade com respeito à realidade e sua transcendência. A imitação é fim em si mesma. Uma pintura pode, assim, retratar fielmente uma realidade, evocar de maneira extraordinária a sua aparência objetiva, mas ainda assim carecer do mundo retratado. Só quando a discrepância interna entre o mundo da obra de arte e o conteúdo que transcende a ele, provocada pelo impulso criador, desenvolver-se a ponto de converter em uma contradição estética, poder-se-á falar em arte.

Assim sendo, o mundo retratado em cada obra de arte é, precisamente, o desenvolvimento da objetividade conformada em reflexo estético, até converter-se em uma estrutura na qual objetos se apresentem sensorialmente e contenham em si mesmos a própria significação. Um objeto recebe forma artística de modo a revelar sua própria essência.

Confirma-se, portanto, nossa hipótese de que a arte só cumprirá realmente seu papel quando, para além de destruir uma realidade, reconstruí-la e transformá-la. Quando a arte torna-se escrava de formas cristalizadas, baseando-se apenas na fixação de conceitos, torna-se imagem descolada de conteúdo e significação e sem validade, pois.

Ainda sobre a questão dos limites dos gêneros, outro aspecto a se destacar concerne à estrutura textual: a semelhança entre o discurso narrativo ficcional e o discurso histórico.

Paul Ricoeur, em seu livro *Historia y Narratividad*, defende a tese de que, embora haja diferenças entre o relato histórico e o relato de ficção, ambos

possuem uma estrutura narrativa comum, que permite considerar o âmbito da narração como um modelo discursivo homogêneo.

Além disso, deve-se atentar para o fato de história e ficção terem o mesmo aporte referencial; a diferença entre elas se estabelece pelo tipo de abordagem peculiar a cada um dos gêneros. A história, por ser ciência, não só está presa às regras de evidência empírica próprias de sua área como também deve guiar sua pretensão referencial em conformidade à das ciências. Ainda assim, por estar no âmbito da narrativa, está sujeito às leis da frase narrativa que, sob seu ponto de vista, apresenta variadas formas de elaboração. O discurso narrativo, ainda que seja um discurso científico, pode surgir de maneiras diversas pela contingência colocada.

Portanto, deve-se reconhecer a existência de um caráter fictício na historiografia, por constituir-se também um discurso que se constrói no campo da linguagem, ainda que, como apontado, a história tenha por objetivo a busca da verdade nas provas sobre os fatos passados.

Por fim, deve-se destacar que a natureza do discurso histórico também pressupõe a existência de um narrador, o qual, assim como o narrador ficcional, trabalha a partir de escolhas éticas, estéticas e ideológicas. Quando opta pelo que contar e o que não contar, ou seja, quando faz uma seleção de fatos que, é bom lembrar, através de um “arquivo” de conhecimento que só lhe chega através de documentos elaborados sob as mesmas condições, elabora um discurso entre tantos outros possíveis. O conceito em baila nesse momento é o conceito da verdade unívoca e universal.

Vemos, assim, que ambos os discursos trabalham no campo da ética, da estética e da ideologia, igualmente. A diferença entre história e ficção ocorre, pois, quando a história supera a compreensão habitual da lógica do relato não mediante a ficção, mas mediante a indagação:

La historia consiste en llevar a cabo una indagación, una “inquirir”, una “Forschung”. Su intencionalidad específica reside en dicha indagación. [...] Que por mucho que sea fruto de la ficción, de la ideología o de una institución, la historia ha de amoldarse a una exigencia específica: el archivo. [...] La “indagación”, debido a la exigencia del archivo, trata de romper continuamente con la ficción y la ideología del relato, mientras que éste, en la medida que sigue siendo un relato regido por elaboración de la trama, no deja, sin embargo, de incorporar nuevos elementos ficticios e ideológicos. Pero el vector principal, la intencionalidad distintiva sigue siendo la indagación. (RICOEUR: s/d, 179)

Já os relatos de ficção, mesmo quando partem de fatos reais ou de documentos, podem desdobrar essa referência no discurso poético. A referência literária é a *mimesis*, no sentido de metáfora criativa da realidade, de sua reduplicação simbólica. Dessa forma, a pretensão referencial da ficção narrativa consiste, precisamente, em tratar de descrever novamente a realidade a partir das estruturas simbólicas da ficção: jogo com o tempo, com a distância, com a perspectiva ou com as vozes presentes no texto.

Para o ensaísta francês, o que sucede ao discurso histórico e à ficção histórica, a ponto de levantar tantas teses, é que a história se confunde com a ficção quando, mesmo baseada no documento, no arquivo, no real, encontra um cenário de papéis e agentes sociais e históricos que nunca foram ouvidos ou que foram apagados da história real.

A quebra da lógica e da racionalidade dos papéis sociais que eram conhecidos é imprescindível para o entendimento da questão de que tratamos. O real coloca em evidência o quão erradas estavam as interpretações dos fatos históricos.

Assim, para Ricoeur, o cerne do problema está no fato de ambos os discursos estarem imbricados no nível da elaboração do enredo, cuja função consiste mesmo em imbricar a lógica das possibilidades da práxis com a lógica das possibilidades narrativas.

Em outras palavras, o paradoxo dessa estrutura dos papéis narrativos consiste em destinar ao enredo a exigência de um repertório que corresponda à compreensão habitual e comum da ação e possibilite, assim, que se produzam separações que ressaltem a limitação dessa compreensão e, portanto, do inventário que constitui sua estrutura. Essas separações ocorrem tanto na narrativa histórica como na ficção.

Nesse sentido, perceberemos que a lógica convencional do relato amplia-se e ajuda a entender as complexas relações que existem entre relato histórico e relato de ficção. Essa postura não se limita, portanto, a definir as separações que dizem respeito ao grau zero da narratividade e a divergência dicotômica entre aquilo que produz o real e o que origina a ficção.

História e ficção: limites

Como se sabe, o romance é um gênero em permanente processo. É uma forma inacabada. Portanto, nada mais coerente do que utilizá-lo como meio de contar uma história “dissertada da ‘história real’”. Se a história está infinitamente em movimento de construção, passível de ser reconstruída, nada mais lógico do que se utilizar do romance para trazer o mundo da história para o mundo da ficção.

Se aceitamos como verdadeira a hipótese de que a história está em permanente processo de construção/desconstrução/reconstrução, aceitamos, portanto, a tese de que o discurso historiográfico é também, ele próprio, matéria de ficção.

Para Hilário Franco Jr. (1971, 171):

A História, deve-se lembrar, é uma reconstrução imaginária do passado feita no presente. Uma reconstituição realizada a partir de material fragmentário e necessariamente comprometido pelos dados oficiais das épocas passadas que o produziram, e pelos dados culturais do historiador, que na manipulação dessas ‘fontes primárias’ não está isento de seu próprio momento histórico. Daí porque ‘a História é filha do seu tempo...’

A arte simbólica, de concepção lukacsiana, é, por definição, histórica e filosófica e é esse caráter que, na literatura, encontrará eco no romance e sua estrutura.

Portanto, é propósito de quem escreve o chamado romance histórico contestar, através de seu fazer literário, a separação do que é ficção (literatura) e do que é real (história).

O diálogo que se estabelece entre as duas matrizes de entendimento do mundo (arte/literatura e ciência/história) está baseado no que ambos os discursos têm em comum e não no que têm de diferente.

Considera-se que as duas obtêm suas forças a partir da verossimilhança, mais do que a partir de qualquer verdade objetiva; as duas são identificadas como constructos lingüísticos, altamente convencionalizadas em suas formas narrativas, e nada transparentes

em termos de linguagem ou de estrutura; e parecem ser igualmente intertextuais, desenvolvendo os textos do passado com sua própria textualidade complexa. (HUTCHEON, 1988, 141).

Para Hilário Franco Jr., o que distingue mesmo um texto literário de um texto histórico é sua origem e sua destinação. Tanto o historiador quando o escritor, dentro do âmbito da estética da construção de seus discursos, dirigem-se a determinados leitores suas próprias reflexões. Ambos os discursos são ideológicos. Se, por um lado, o ficcionista pode inventar, apagar, silenciar sobre certos acontecimentos; por outro, o mesmo pode ocorrer com o historiador.

Assim o entrecruzamento entre ficção e história será bastante profícuo na história das literaturas africanas de língua portuguesa, especialmente Angola, Moçambique e Cabo Verde.

Uma característica importante nos textos produzidos por escritores desses países é que, a despeito do reduzido número de leitores, a literatura na história desses países definiu-se como um instrumento relevante de transformação social. A existência de uma prolongada política de intensificação das diferenças entre os variados grupos etnolingüísticos faz com que escritores acabam por cultivar sua possibilidade de costurar uma unidade ainda que tênue, reconhecendo-lhe a função de aglutinar os fragmentos gerados pela história construída numa sequência de cisões.

Em todos os territórios africanos colonizados por Portugal, a produção literária chamada nacional nasce sob o signo da reivindicação, trazendo para si a função de participar no esforço de construir um espaço de discussão sobre a condição colonial. Com vínculos fortes com a História, a literatura funciona como um espelho dinâmico das convulsões vividas por esses povos, como afirma Rita Chaves.

Nesse sentido, nota-se também uma crescente tendência, particularmente entre romancistas, de re-escrever o passado pré-colonial e colonial.

Nesse âmbito podemos citar *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier* ou *Nós, os do Makulusu*, de Luandino Vieira, *Mayombe*, de Pepetela (todos romances angolanos), os sete contos compilados em *Nós Matámos o Cão Tinhoso*, do moçambicano Luís Bernardo Honwana, entre outros, para citar apenas alguns.

Já em Portugal, a guerra colonial contribuiu significativamente para a produção literária, registrando-se, assim, perspectivas ideológicas críticas contrárias ao regime salazarista. Os romances inseridos no que se convencionou a chamar de literatura de guerra desnudavam o discurso monocórdico da ditadura e expunham com veemência os conflitos de homens comuns frente à África. Com efeito, as produções tenderam a purgar *a culpa* e assumiram um carácter anti-heróico, anti-militarista e auto-punitivo, como é o caso, por exemplo, de *Jornada de África* de Manuel Alegre, *Os cus de Judas* ou *Fado Alexandrino*, de António Lobo Antunes e *Partes de África*, de Helder Macedo.

O movimento de 25 de abril possibilitou, dessa maneira, que Portugal recontasse sua história, apropriada por um discurso mítico de ordem colonialista. Buscaram-se assim na reconstrução do passado, elementos de identificação nacional sob uma ótica social. A mitologia colonialista passa a ser objeto de crítica inflexível por parte desses intelectuais.

Nesse diapasão encontram-se os escritores José Cardoso Pires, com o romance *Balada da praia dos cães* e Pepetela com *Mayombe*. Ambos os romances confrontam os paradoxos da representação ficcional e da representação histórica assim como a configuração/reconfiguração identitária de seus países.

Ficção e história: *Mayombe* e *Balada da praia dos cães*

Balada da Praia dos Cães e *Mayombe* são exemplos do construir/reconstruir de suas respectivas histórias. Os sujeitos da escritura revelam a consciência do artista engajado, cujo papel é deixar registrado o seu entendimento acerca dos fatos históricos, sabidos por outrem ou vividos por ele mesmo entre as tantas possíveis versões e leituras que se farão dessa mesma história. Verdade ou invenção, nem sempre sabemos ou podemos distingui-las.

É bastante pertinente a colocação de Hilário Franco Jr., ao ressaltar que a busca da realidade do fato é uma quimera; deve-se, sim, buscar a realidade historicamente significativa, pois é

na articulação entre realidade objetiva e realidade onírica é que se encontra efetivamente o ‘fato’ histórico, aquele que leva a determinados comportamentos, atitudes e práticas sociais. A ‘verdade’ de um documento está mais nas suas intenções, frequentemente inconscientes, do que no seu conteúdo explícito. (FRANCO JR, 1997, 276).

Em *Balada da Praia dos Cães* há a verdade do estado autoritário que não hesita em estabelecer a sua como única possibilidade, a verdade de Mena que chega a afirmar: “Se não foi exatamente assim, passa a ser.” (PIRES, 1983, 170), a verdade do policial Elias: “Assim, sem mais aquelas, e calando o resto que não convinha à verdade nacional, como lhe compete, o bem mandado.” (PIRES, 1983, 184).

As verdades que se constroem são resultantes da memória, do “baú dos sobrantes”, das escolhas individuais que ou estão a serviço das várias instâncias de poder e que são, portanto, deliberadamente parciais ou são frutos de

indivíduos dilacerados pela crueldade do momento histórico. De toda forma, essas escolhas nunca são isentas e acabam por embaralhar os limites já tênues do fato e da imaginação, esfumaçando de vez a visão do leitor.

Cardoso Pires, em sua nota final, ratifica, por fim, o postulado da mutabilidade da verdade, que é um constructo, sujeita às vicissitudes a que estão fadados os sujeitos da história:

O medo, uma forma dramática, um limite de solidão. Foi ele que o disse? São de facto palavras dele ou do aqui designado Arquitecto Fontenova? Ou doutro alguém, quem sabe? Não teria, até, sido eu que me achei a ouvi-lo dizer essa e outras coisas numa memória inventada para o tornar mais exacto e real? (PIRES, 1983, 256).

Em *Mayombe*, percebemos claramente quão tênues são os limites entre discurso histórico e ficcional, entre verdade e invenção. A realidade que se constrói à medida que a narrativa avança será sempre uma realidade plural. O romance é o registro consciente de variados e, muitas vezes, antagônicos pontos de vista. A verdade nunca terá, portanto, valor absoluto, será sempre resultado do entendimento do mundo inerente a cada indivíduo.

As longas discussões ideológicas sobre métodos e concepções acerca da guerrilha que se travam entre *Sem Medo* e *o Comissário*, por exemplo, explicitam a inquietação do autor que enxerga com lucidez, apesar do calor do momento histórico de que faz parte, sua crença nas múltiplas verdades que estão contidas em uma mesma história.

Ambas as narrativas são, como tentamos demonstrar, exemplos de que só existem verdades no plural e jamais haverá uma só verdade; e raramente existe a falsidade *per se*, apenas as verdades alheias.

Ao dar voz a personagens que são periféricas na história real, Cardoso Pires e Pepetela adotam postura claramente ideológica que pretende contestar as verdades oficiais. Nesse sentido, corroboram a posição de Lukács que defendia a hipótese de que no romance histórico relegam-se personagens históricas a papéis secundários. Cada uma das personagens interpreta o mundo à sua volta sob seu próprio prisma e não há um (ponto de vista) que se sobreponha a outro; todos estão, ainda que em tensão dialética, em harmoniosa pluralidade, de noção bakhtiniana.

Adorno defendia a ideia de que, paradoxalmente, não se pode mais narrar no romance, embora sua forma assim o exija. O realismo era, até o século XIX, imanente ao romance. No desenvolvimento dessa forma que é um constructo por natureza, essa objetividade tornou-se questionável. Pelo lado do narrador, a transformação deu-se em decorrência do subjetivismo que transforma a matéria, solapando sua objetividade.

Mayombe e Balada da Praia dos Cães levam ao extremo essa modificação, fragmentando o “eu” que narra em múltiplas partes fazendo do romance uma bricolagem evidentemente muito bem engendrada. Os narradores deixam-nos múltiplas possibilidades da história ao pulverizarem-se entre suas personagens.

Os romances, assim como os fatos que realmente ocorreram e que lhe servem de matéria, são, na verdade, constructos textuais, “narrativas que são ao mesmo tempo não originárias em sua dependência em relação aos intertextos do passado e inevitavelmente repletas de ideologia...” (HUTCHEON, 1988, 150)

Por outro lado, como os discursos históricos e ficcionais fazem parte da mesma “ordem de discursos”, a sua utilização pelos escritores demonstra a deliberada intenção de embaralhar ainda os limites já tênues do que se constitui *fictum* e do que se constitui *factum*.

Em *Mayombe*, a própria estrutura fragmentada e as inúmeras discussões de cunho político e filosófico entre diferentes personagens vão envolvendo o leitor que constrói, portanto, “uma” história a partir da sua própria leitura.

Já no romance *Balada da Praia dos Cães*, o autor, parodiando a estrutura do romance policial, joga o leitor para dentro de um labirinto, cabendo-lhe, portanto, achar o seu próprio fio de Ariadne.

Vale ainda apontar que, na relação entre história e ficção dentro das narrativas ficcionais, a noção de referência – concepção de que os romances se referem, sempre, a vários outros textos – fornece preciosas pistas para compreender melhor a questão.

Podemos ampliar essa noção para a possibilidade do diálogo entre literatura e outras ciências humanas. No que se refere ao discurso da história, é fato que só conhecemos o passado por meio de seus vestígios textualizados – memórias, depoimentos, arquivos, monumentos – e de como esses textos interagem.

Balada da Praia dos Cães é o caso clássico do colocado. A história chega ao leitor através de vários textos (o boletim policial, os depoimentos, as vozes, a investigação, etc.). Por trás de suas configurações internas e de sua forma autônoma, o romance fica atado em um sistema de referências a outros livros, como textos, outras frases: é um nó dentro de uma rede.

Já *Mayombe* quer ser ele mesmo um documento da experiência viva do momento de transformações históricas por que passava Angola. O referente muda seu vetor. Cabe a Angola fazer sua própria história.

O texto e a língua serão, portanto, gestores dessa nova nação angolana que surge bem como da nação que ressurge, no caso lusitano.

Ainda que de maneira distinta, *Mayombe* e *Balada da Praia dos Cães* constituem textos que, ao olhar para o passado, visam, na verdade, ao futuro. É a postura da esperança, como afirma Ernst Bloch, em seu livro *O Princípio Esperança*: o futuro que não se realizou torna-se visível no passado, enquanto passado, recolhido como herança, torna-se visível no futuro.

Os textos são, como mencionado, constructos e não simulacros de uma realidade. Não se nega o passado, mas se problematiza a forma de conhecer esse passado. Fica claro que passado e presente só se constituem “verdades verossímeis” através da linguagem no interior do texto que não é a realidade em si, mas uma possível representação.

Concluindo, observamos, pois, que a permeabilidade dos discursos históricos e ficcionais apontam para algumas questões específicas, tais como natureza da identidade e da subjetividade (múltiplos pontos de vida), a questão da referência e da representação, a natureza intertextual do passado e a implicação de natureza ideológica do ato de escrever sobre a história.

Não é à toa que Sem Medo diz:

– Tens razão, as palavras são relativas. [...] Muitas vezes tenho que fazer um esforço para evitar de engolir como verdade universal qualquer constatação particular. (PEPETELA, 1982, 174)

Se as palavras são relativas, as verdades e a história também o são. No entanto, cabe ao indivíduo o esforço de construção.

BIBLIOGRAFIA

CHAVES, R. *Angola e Moçambique – experiência colonial e territórios literários*. São Paulo: Ateliê Editorial; 2005.

DE MARCO, V. “Na poeira do romance histórico” In: BOËCHAT, M. C. B. et alii. *Romance histórico – recorrência e transformações*. Belo Horizonte. FALE/UFMG, 2000.

FRANCO JR., H. “História, literatura e imaginário: um jogo especular. O exemplo medieval da Cocanha” In: IANNONE, C. A. et alii. *Sobre as naus da iniciação*. Araraquara: Ed. Unesp, 1997

HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1988.

LUKÁCS, G. *La novela histórica*. Trad. Jasmin Reuter. 2ª. ed. México: Ediciones Era, 1971.

LUKÁCS, G. *Estética*. Barcelona: Grijalbo, 1967

PEPETELA. *Mayombe*: São Paulo, Ed. Ática, 1982

PIRES, J. C. *Balada da praia dos cães*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1983.

RICOEUR, P. *Historia y narrativa*. Barcelona: Ediciones Piados, s/d