

LITERATURA E HISTÓRIA: UM DIÁLOGO DE TEXTOS

Bella Jozef

O romance, forma específica da narração, é um elemento essencial de nossa apreensão da realidade. Como significante privilegiado desta, vive em perpétua ambigüidade entre as diversas ordens do real.

O princípio estruturador da ficção consiste em dar forma estética a uma experiência. Desde a aparição do *Quixote* até a prosa mágico-realista mais recente, os críticos têm tentado estabelecer as fronteiras entre o real e o imaginário, entre a história e a ficção.

O discurso da História, que implica numa ressurreição dialógica, é um dos discursos conformadores do texto ficcional contemporâneo. Com isto, o imaginário enriquece-se e aprofunda-se ao mergulhar no referente, reescrevendo-o dialeticamente e transgredindo os códigos do realismo tradicional. Através da ação e de personagens imaginários (ou não) o romancista tenta preencher os silêncios da História, preencher seus vazios, reescrevendo-a. A arte narrativa confere uma voz ao que “a história negou, silenciou ou perseguiu”. Com isto se estabelece uma crítica da arte e da História dentro da própria obra.

O que aproxima o romance contemporâneo e a História é que no espaço lacunar do passado o historiador – como a ficção – se preocupa em preencher os vazios. Sob sua vigilância, a reflexão e a interpretação penetram os interstícios e ordenam a narrativa. Entre dois acontecimentos, penetra ao mesmo tempo o discurso e sua ficção. A verdade da História está neste texto entre os escolhos do real, pois os fatos não nos são dados sem mediação. O trabalho do historiador é de levar um passado equívoco a um discurso unívoco que o fará existir para nós. O historiador começa por dissociar para depois voltar a traçar em nova perspectiva. O real do romance é o que ele conta em palavras criando o texto e misturando as pistas. Se a realidade se torna um discurso plural, reunido numa montagem pelo romancista, a literatura refletirá a realidade somente na medida em que a obrigue a submeter-se a leituras divergentes e a visões a partir de perspectivas variáveis. Pois

precisamente em nome da polivalência do real, a literatura cria o real, acrescenta ao real, deixa de ser correspondência verbal de verdades imutáveis ou anteriores a ela. Nova realidade de papel, a literatura diz as coisas do mundo mas é ela própria uma nova coisa no mundo (FUENTES, 1976, p.93).

“Como o romance, a História seleciona, simplifica e organiza, resume um século numa página” (VEYNE, 1978, p. 14). Para selecionar e organizar num esforço de recriação, o historiador e o romancista pressupõem o imaginário. O primeiro pretende ser verdadeiro, mas ao recopiar ou transcrever os documentos, ele os produz, mudando seu lugar e seu estatuto.

Não se volta à História para interpretá-la ou reconstruí-la mas para recuperá-la como acervo cultural. O fato histórico, em sua condição de signo móvel, integra-se no contexto cultural, marca uma evolução na linguagem do romance hispano-americano.

Se é verdade que, como disse Homero, “os deuses criam os acontecimentos para que os poetas do futuro possam contá-los”, o romance do pós-boom e seu discurso produzem uma voz ativa e de consciência política que revela uma sociedade em crise. Toda uma nova geração, repelindo o dualismo simplista do passado, volta-se tanto para a renovação da forma e da linguagem como para uma temática em que a realidade imediata latino-americana, tratada em seu contexto nacional, ganhe sentido universal.

História e ficção partem de um mesmo tronco, são ramos da mesma árvore e unem-se ao mito. Ambas são formas de linguagem. Na verdade, os fatos não falam por si. Só adquirem significado depois de escolhidos e interpretados, provocando uma des-familiarização do cotidiano. Em comparação com a historiografia – que costuma ser a expressão da ideologia oficial – o romance apresenta possibilidades críticas que ultrapassam as da épica (baseada nas verdades inquestionáveis do passado) e da poesia (que possui um mundo auto-referencial). Em *Yo, el Supremo* (1974), Roa Bastos toma a história paraguaia como matéria de ficção, enlaça tramas individuais ao período da ditadura do Dr. Francia (1814-1840) ou melhor, José Gaspar Rodríguez de Francia. Os personagens históricos nesta obra são personagens referenciais que remetem a um sentido pleno e fixo, imobilizado por uma cultura e

que, através do romance, alcançam a dimensão do mito. Com isto, Roa Bastos constrói uma contra-História ou a reprovação da história oficial.

A ação coletiva, representada pela História dá o sentido global ao texto, onde se realiza a unidade total do indivíduo com a sorte da comunidade. Os fatos são rememorados ao sabor de associações e fantasias, entretanto, somos levados passo a passo a participar de uma temporalidade ao nível da narração.

Sem renunciar à condição de homem situado no tempo e no espaço, Roa Bastos fez do circunstancial algo de eterno e transcendental, pelo tratamento artístico. Disse uma vez: "Sinto-me obrigado, moral e esteticamente, como homem e como artista, a contribuir dentro de minhas possibilidades e limitações, no terreno específico de meu trabalho como escritor, a uma tarefa de deciframento e clarificação de nossos enigmas". Ao transfigurar o compromisso, desrealiza a realidade e universaliza o imediato. No último parágrafo de *Filho de Homem*, o narrador fizera Rosa Monzón dizer: "Creio que o principal valor destas histórias radica no testemunho que encerram". Alguns anos depois, Roa Bastos retomou os cabos soltos e deu-nos uma continuação da comovedora metáfora nacional, com crueza expressionista, espécie de garantia contra o esquecimento.

Como afirma Roa Bastos, "escrever não significa converter o real em palavras, mas fazer que a palavra seja o real". Isto quer dizer que a palavra faz história. Não se tem o fato em si, mas sua representação verbal. O real do passado é o discurso que ele faz nascer. No momento em que intervém a linguagem, o discurso histórico e o da literatura são igualmente ficcionais. Por isto, não é arriscado dizer que ao tomar a História como engendrador de seu discurso, o narrador e o historiador permitem que sua visão artística se comprometa ou simplesmente ponha por escrito as visões já comprometidas de outros.

Fazer ficção, como fazer História é estabelecer uma relação espaço-temporal entre fatos empíricos e o efeito do real. Esta relação não é fixa nem a única possível. Quando História e ficção se unem, ambas convertem-se em objeto de um saber, e seus destinos são inseparáveis. Nessa solidariedade forçada, ambas se definem por usar seletividade, por reunir e organizar (bastante subjetivamente) matérias heterogêneas para produzir uma narração.

Nos romances de Roa Bastos, Reinaldo Arenas, García Márquez, Vargas Llosa, história e ficção caminham lado a lado negando-se e amparando-se. Diante de uma história recusada “dama de véus rosados, beijadora dos que vencem”, os narradores reescrevem-na, descrevendo-a; não mais o discurso oficial dos manuais escolares, mas a reunião de todos os elementos devidos, imaginados ou longamente esperados e que o escritor, num ato de suprema liberdade, incorpora a seu relato.

Em García Marquez, o tempo morto da História é substituído pela imaginação mítica, que tenta recuperar o tempo simultâneo do presente, dentro da tensão própria da América Hispânica entre utopia e historicidade. O tempo do romance não é sucessivo nem cronológico mas cíclico; o passado se repete no presente e o futuro é previsível porque, de alguma maneira, já ocorreu.

O mundo e o tempo míticos da fundação de Macondo anunciam a busca do paraíso perdido. José Arcádio Buendía, patriarca e fundador, empreendeu com várias famílias um êxodo através da selva. Isto representa o sonho de restabelecer uma realidade original.

Vargas Llosa em *La guerra del fin del mundo* (*A guerra do fim do mundo*, 1982) descreve um episódio da guerra de Canudos, cujo antecedente mais famoso foi *Os Sertões* (1902) de Euclides da Cunha.

Baseado naquele fato histórico, Vargas Llosa compõe *A guerra do fim do mundo*, em que reconstitui o Arraial, descreve a longa campanha militar e as quatro expedições que culminaram na morte de milhares de vidas. Antonio Conselheiro foi encontrado morto.

Os Sertões constitui-se num dos textos mais importantes de toda a literatura brasileira. O impacto do livro, amálgama de ensaio científico, panfleto e relato literário, denúncia da repressão ao messianismo sertanejo – abriu-lhe as portas da Academia e do Instituto Histórico.

O mundo representado por Vargas Llosa é importante em si mesmo e não pela massa de informações que contém. História, mito e imaginário se conjugam nessa reprodução viva e palpitante de uma realidade, até o ponto de não sabermos onde termina uma e começa a outra.

A ficção se impõe como outra realidade, tecida no pleno do estético e nutrida nas fontes do imediato.

Canudos, como o sertão de Guimarães Rosa ou *Macondo* de García Marquez ou a *Comala* de Rulfo resulta da objetivação de algo subjetivo.

Numa entrevista concedida em Roma ao Jornal *Il Tempo*, Mário Vargas Llosa ilustrou o significado de seu romance, manifestando seu pensamento a respeito da revolução de Canudos:

Foi uma revolução de caráter religioso, messiânica contra a recém-nascida república brasileira leiga, democrática, progressista: foi uma guerra combatida pelos camponeses mais humildes, desesperados e pobres do Brasil sob a guia de "Antonio Conselheiro". Foi um conflito terrível de justa revolta: a primeira guerra ideológica da América Latina. Eu ressalto no meu livro a responsabilidade dos intelectuais que favoreceram o massacre, pois os intelectuais democráticos imaginaram, atrás dos Canudos, a conspiração das potências inimigas; a sombra do latifúndio expropriado; os emissários da Inglaterra; uma guerra combatida pelos inimigos das liberdades republicanas. Ao invés disso, nada de ingleses, nada de monarquistas, nada de latifundiários. Tratou-se apenas da fome, da ignorância, da pobreza. Um equívoco que fez escola.

A relação entre realidade e obra de arte é, para Vargas Llosa, a que existe entre o que ele denominou realidade real e realidade fictícia. A arte não é consequência de uma realidade transitória: enraizada em período concreto da história imediata e fazendo do leitor um contemporâneo da ação, sua relação com a realidade é rica e ampla. Mario Vargas Llosa questiona-a, além de traduzi-la e recriá-la em vários níveis. Com isto supera as velhas fórmulas do realismo tradicional, estabelecendo relações complexas entre realidades empírica e artística, promovendo a referencialidade de um pretense realismo.

A arte realista de Vargas Llosa não pode entender-se no sentido clássico da palavra como escola literária, dedicada à reprodução de tipos e situações, mas como concepção global de vida e literatura, uma representação horizontal e vertical do mundo. Com isso quer reforçar a tradição social da novelística hispano-americana, numa visão que deixou de ser literariamente *costumbrista* (embora o indivíduo ainda seja definido pelo meio geográfico) para ser totalizante como a própria realidade,

que abarca o real e o verossímil, o consciente e o inconsciente. Esta "realidade" é transfigurada esteticamente e transcendida através de outra realidade – a verbal.

Vargas Llosa tem-se preocupado em estabelecer uma relação entre ficção e realidade, enfatizando a função social da literatura. Ao definir o gênero romanesco numa conferência na Universidade de Montevideu, em 1966 (1974), diz que "o romance é uma representação verbal da realidade". Sempre defendeu o papel da literatura no processo histórico, sem advogar por um ponto de vista ideológico, mas o de questionar constantemente a realidade.

A simultaneidade temporal e espacial e a técnica de fragmentação caracterizam essa narrativa que reflete um país em crise. Captou a atmosfera de violência, intriga e oportunismo de um setor da esquerda. O narrador relata a procura de uma verdade histórica: "sei que a história de Mayta é a que quero conhecer e inventar" (VARGAS LLOSA, 1984, p. 53).

Na *História de Mayta* há duas histórias: a do pequeno protagonista e sua abortada insurreição guerrilheira nos anos 50, nas montanhas do Peru e o do não nomeado narrador-investigador e sua frustrada investigação ficcional deste momento particular, mas enganoso do passado. Os dois "fracassos" informam um ao outro tocando-se com dúvida e ironia e assim fazendo alcançam pequeno triunfo, o mesmo experimentado pelo "jogger" amador ao completar a corrida semanal (o pequeno conceito que abre e fecha o romance como parênteses).

Cada fragmento do romance situa-se num sistema temporal – presente e/ou passado, com a técnica do simultaneísmo, e termina no mesmo lugar, apagando as diferenças entre o objetivo e o subjetivo. Em primeira e terceira pessoa, a narrativa linear é abandonada, combinando diálogos entrecruzados com saltos temporais e espaciais. Não se trata de uma biografia: a *História de Mayta* é um romance. Os dados colhidos na realidade exterior servem "para conhecer e inventar".

Para o autor peruano, "não se escrevem romances para contar a vida, mas para transformá-la" (VARGAS LLOSA, 1984). Em outra oportunidade reafirma: "Penso que o único modo de escrever histórias é começar com a História".

Diante do leitor, a figura de Mayta, com toda a sua carga de ambigüidade – inocente ou culpado? Um idealista ingênuo ou um homem sem emoções? Na composição do protagonista, verdadeiro anti-herói mergulhado na ação, Vargas Llosa

liberta-se de qualquer forma de condicionamento. Enfrenta a realidade com uma imagem que é sua expressão e sua negação, verdade e mentira confundidas, tornando-se o testemunho de uma época.

A escolha entre os acontecimentos produz uma ficção. Ao mesmo tempo, a escolha dá à História o poder de ser. "É acontecimento, diz Paul Veyne, tudo o que não é óbvio" (VEYNE, 1978) , o que justifica que, para um período longínquo, tal acontecimento se apague em benefício de outro. A parcialidade da história torna-a necessária. Se ela é relida incessantemente é porque o historiador trabalhou para compreendê-la tanto como para conhecê-la. O que torna a história possível, diz Levi-Strauss (1962) é que um subconjunto de acontecimentos tem, num dado período, a mesma significação para um continente de individualidade que não viveram necessariamente esses acontecimentos e que podem considerá-los há vários séculos de distância. Faz com que as coisas sejam constituídas em "sistema marginal" (BAUDRILLARD, 1976). Os homens narram para entender-se e situar-se, marcam com enredos e desenlaces o curso muito complicado das ações reais" (RICOEUR, 1978).

O historiador recupera imagens do passado que pretende reconstruir e freqüentemente hesita entre várias interpretações plausíveis. A história é a ciência do passado e o conhecimento de certa realidade. O objetivo supremo do historiador é o de empreender os universos em que viveram os homens. Ele reanima e reconstrói o que não existe mais, por via indireta. O passado só pode tornar-se presente na medida em que o sentimos vivo entre nós. Enquanto para o historiador clássico a lição que dá o passado é uma lição política ou moral eterna, para o historiador e o romancista românticos, a lição do passado inscreve-se na própria textura do presente.

Há várias maneiras de reconstituir o passado: a partir de documentos que lhe permitem compreender a sucessão de fatos e a partir de sua experiência presente mediante a reflexão e a observação. Mas apenas a experiência não basta.

Cada geração, cada época reescreve a história como ela se dá. Ela tem a ilusão de rever ou sentir de novo, a partir dos traços que o passado deixou nela. Não podem entrar as impressões fugitivas nem a totalidade afetiva que compõe o clima em que vivemos. As memórias dos contemporâneos têm o privilégio inestimável de

apresentar-nos diretamente os homens e as coisas tal como foram observadas e apreciadas imediatamente. Estes testemunhos, mais vivos, são mais parciais também, em geral, que o dos historiadores. O historiador deseja evitar a parcialidade subordinando as experiências vividas aos fatos. Ele os constrói insistindo nos movimentos globais, desconhecidos dos contemporâneos (ARON, 1948). O testemunho oferece, assim, garantias de veracidade embora seja prisioneiro da ótica limitada do espectador ou/e do ator. Nem um nem outro vivem a realidade histórica.

O historiador e essa realidade que deixou de existir só podem ter uma relação metafórica compatível com o plano ficcional. Na verdade histórica assim reconstruída existe o elemento ficcional. O historiador participa das formas simbólicas a que pertence a narrativa. Ao recriar o passado, trazido para o presente (também pela leitura) parece-se à ficção que narra fatos passados por uma voz que se dirige ao leitor.

Todo texto ao ser lido instala-se historicamente. Adquire especificidade espaço-temporal e outras historicidades em cada leitura, diferentes da que adquiriu ao ser escrito. Hoje se pode dizer que o leitor constrói o texto.

Como afirma Barthes (1982) não é necessário apelar para a substância do conteúdo para dar-se conta de que o discurso histórico é essencialmente uma elaboração ideológica, fictícia na qual, a partir do momento em que intervém a linguagem, o fato só pode ser definido de forma tautológica. Isto é, em relação a seus fundamentos, o discurso da História e o da ficção são igualmente enganosos.

O romance contemporâneo apresenta caráter dialogal com relação à literatura e/ou historiografia existente. O efeito de tais intertextualidades é sempre irônico, mas requer uma cumplicidade do leitor. A intenção da intertextualidade é polêmica, crítica, desmistificadora, como a desmistificação da imprensa, em *La guerra del fin del mundo*: "As mentiras repetidas dia e noite tornam-se verdadeira".

A intertextualidade tem o papel amalgamador de converter em material de ficção elementos do referencial histórico, leitura múltipla que o romance impõe em sua condição de obra aberta.

Assim, a narrativa moderna arquiteta-se não por temas aparentes, mas pelo diálogo entre os vários níveis do texto. Em *La muerte de Artemio Cruz*, Carlos Fuentes questiona a tradição literária do chamado "romance da revolução mexicana".

O personagem de Artemio Cruz encarna a revolução degenerada. Fuentes interpreta a história através da morte e agonia do mito da Revolução mexicana e da decadência das burguesias nacionais.

Em *El mundo alucinante*, de Reinaldo Arenas, entramos no terreno de um jogo intertextual consciente. Diferentemente dos romances históricos de Galdós, Dickens ou Tolstoi, nega a possibilidade de uma verdade histórica e de um mundo ideologicamente homogêneo. O tom autoritário da historiografia oficial nega a experiência pessoal a partir da posição privilegiada da classe dominante. Dá-nos uma mostra da voz dos que escrevem a História:

De modo que no fue a la escuela ni siguió el fastro de la única garzota que había cruzado sobre las tejas. Ni arrancó las matas de corojos que por otra parte nunca han existido.. Ni vio a sus hermanas, pues aún no habían nacido. Ni presenció las necedades de las manos cortadas... Inventos. Inventos. (ARENAS, 1980, p. 17)

O romance de Arenas é uma reescritura das *Memórias e Apologia de frei Servando*. Arenas desmitifica a história revelando sua dimensão fictícia. Chama a atenção do leitor para o próprio processo de escrever, demonstrando a ficcionalização da matéria histórica. O frequente emprego de anacronismos – como o passeio do protagonista pela rua que leva seu nome - e as mudanças do ponto de vista põem em questão a veracidade do autor/texto, embora este se denomine fidedigno e objetivo.

Reinaldo Arenas mistura, com originalidade, história e ficção e transita entre esses dois universos. Parece partir, em *O mundo alucinante*, de um gênero em relação direta com *Servando Teresa de Mier Noriega e Guerra*, além de sua defesa política (Apologia), em resposta aos inimigos.

O objetivo do romancista é afastar-se do “traço desumanizado que supõem as erudições adquiridas nos textos de história”. Este constituirá o princípio de liberdade, o fermento do texto plural. Mas ao ficar superada, a história não desaparece: é índice do trabalho e da renúncia que ocasionam o texto. No seio de uma dialética irresolúvel, a confluência entre a utopia e loucura. A de frei Servando, não cabe em nenhuma das prisões a que foi levado (“Que suceda algo: Minha fé está sempre acima de meus resultados”).

A obra converte-se em testemunho de uma leitura que propõe outra. *O mundo alucinante* é uma reescritura. Borges, considerado por Arenas o mestre dos escritores latino-americanos, está presente, ante a impossibilidade de distinguir um produtor único do texto. Os fatos se contam de diferentes formas, sem trama propriamente dita, com o imaginário passeando nas asas da fantasia. O protagonista e os demais personagens novelescos não são inventados, mas fatos e vidas são interpretados livremente, através do mito da viagem e da busca da felicidade e do prazer, que sabe inexistente.

Escritor engajado? Por mais que este termo esteja desgastado, toda arte, para Arenas, é comprometida com a liberdade. Aqui, a América Latina terror e beleza, absurdo e loucura, crime e esplendor. Considerando a prosa histórica da Colônia como o começo da literatura da imaginação, em nosso Continente, o autor realiza uma experiência maior, numa criação cambiante, em que o homem conversa em liberdade.

O romance hispano-americano atual é um gênero em ensaio, em revisão profunda e ampla. As novas formas de ficção que negam o romance regionalista do século passado, com predomínio do documentário, estão ao mesmo tempo negando-o como forma literária e como atitude e cosmovisão. Aproveita a experimentação formal européia e norte-americana em benefício da visão artística mais complexa e adulta.

Com novo repertório de possibilidades a serem exploradas, a literatura atual torna-se questionadora. Esse espaço crítico é o lugar em que o narrador tenta transcender a referencialidade histórica, desencadeando uma ficção problematizada e problematizadora.

Bibliografia:

ARENAS, Reinaldo. *El mundo alucinante*. Buenos Aires. Edit. Tiempo Contemporáneo, 1980.

ARON, Raymond. *Introduction à la philosophie de l'histoire*. 13ª ed., Paris, Gallimard, 1948.

BARTHES, Roland. « *Le discours de l'histoire* ». *Poétique* (49) : 13-21, Paris. Seuil, février. 1982.

BAUDRILLARD, Jean. *L'échange symbolique et la mort*. Paris, Gallimard, 1976.

FUENTES, Carlos. *Cervantes o la crítica de la lectura*. México, Joaquín Mortiz, 1976.

LEVY-STRAUSS, Claude. *La pensée sauvage*. Paris. Plon, 1962.

RICOEUR, Paul. « Introduction », in : *Le temps et les philosophes*. Paris, Payot, 1978.

ROA BASTOS. *Yo, el Supremo*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Edit., 1974.

VARGAS LLOSA, Mario. *In Novela Argentina*, América Nueva, 1974.

_____, "El arte de mentir". *El País*: 9-10, Lima, 25-07 – 1984.

_____, *Historia de Mayta*. Barcelona, Seix Barral, 1984.

VEYNE, Paul. *Comment on écrit l'histoire*. Paris, Seuil, 1978.