

UNIOESTE-
UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ
CENTRO DE EDUCAÇÃO E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU EM SOCIEDADE,
CULTURA E FRONTEIRAS – NÍVEL MESTRADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: SOCIEDADE, CULTURA E FRONTEIRAS

RAÍZA BRUSTOLIN DE OLIVEIRA

***O ANO DA MORTE DE RICARDO REIS: A LITERATURA COMO UMA
POSSIBILIDADE DE OLHAR PARA O PASSADO***

FOZ DO IGUAÇU - PR
2016

RAÍZA BRUSTOLIN DE OLIVEIRA

***O ANO DA MORTE DE RICARDO REIS: A LITERATURA COMO UMA
POSSIBILIDADE DE OLHAR PARA O PASSADO.***

Dissertação de Mestrado a ser apresentada ao Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu – Nível Mestrado em Sociedade Cultura e Fronteiras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Campus de Foz do Iguaçu, como requisito para obtenção do título de mestre. Sob a Orientação da Prof. Dra. Josiele Kaminski Curso Ozelame.

FOZ DO IGUAÇU-PR
2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca do Campus de Foz do Iguaçu – Unioeste
Ficha catalográfica elaborada por Miriam Fenner R. Lucas - CRB-9/268

O48 Oliveira, Raíza Brustolon de
O Ano da morte de Ricardo Reis: a literatura como uma possibilidade de olhar para o passado / Raíza Brustolin de Oliveira. - Foz do Iguaçu, 2016.
102 f.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Josiele Kaminski Corso Ozelame
Dissertação (Mestrado) – **Programa de Pós-Graduação em Sociedade, Cultura e Fronteiras - Universidade Estadual do Oeste do Paraná.**

1. Literatura e história. 2. Saramago, José, 1992- - Crítica e interpretação. 3. Ficção portuguesa - Historicidade. I. Título.

CDU 82:940
869.0.09

RAÍZA BRUSTOLIN DE OLIVEIRA

***O ANO DA MORTE DE RICARDO REIS: A LITERATURA COMO UMA
POSSIBILIDADE DE OLHAR PARA O PASSADO.***

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do Título de Mestre em Sociedade Cultura e Fronteiras e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Sociedade Cultura e Fronteiras – Nível de Mestrado, área de Concentração em Linguagem, cultura e identidade, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE.

COMISSÃO EXAMINADORA

Profa. Dra. Denise Moraes
Universidade Estadual do Oeste do Paraná - UNIOESTE
Membro Efetivo (da Instituição)

Prof. Dr. Samuel Klauck
Universidade Estadual do Oeste do Paraná - UNIOESTE
Membro Efetivo (da Instituição)

Profa. Dra. Camila Paula Camilotti
Universidade Tecnológica Federal do Paraná - UTFPR
Membro Efetivo (Convidado)

Profa. Dra. Josiele Kaminski Corso Ozelame
Universidade Estadual do Oeste do Paraná - UNIOESTE
Orientadora

Foz do Iguaçu, 18 de Março de 2016.

Dedico este trabalho à minha mãe,
Virginia, pois sem seus ensinamentos,
seria impossível chegar até aqui.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Josiele K. Corso Ozelame que com muita paciência e dedicação me permitiu fazer essa pesquisa, sempre me proporcionando muito aprendizado e contribuindo na minha formação como pesquisadora.

Aos professores do programa que propiciaram a ampliação da minha visão de mundo por meio dos seus conhecimentos.

Ao professor Flavio Pereira do Curso de Letras que me emprestou vários livros e sempre esteve acessível para sanar minhas dúvidas.

A todos os meus amigos que me incentivaram e me apoiaram no decorrer desta caminhada, principalmente ao José Luiz Acosta que me fez companhia (virtual) durante várias madrugadas.

Ao meu marido, Bruno Chamorro, que me deu apoio e foi compreensivo com os momentos de ausência devido aos estudos.

À toda a minha família, que sempre me deu todo o apoio e incentivo, mas principalmente a minha mãe, que, enquanto presente, me deu aporte, sem o qual seria impossível chegar até aqui.

“A História é uma ficção.”
(José Saramago)

OLIVEIRA, Raíza Brustolin de. *O Ano da Morte de Ricardo Reis: A Literatura como uma possibilidade de olhar para o passado*. 2016. 103 f. Dissertação (Mestrado Interdisciplinar em Sociedade, Cultura e Fronteiras) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná.

RESUMO

Tendo em vista que a Literatura exerce impacto na sociedade, bem como é influenciada por ela, a presente pesquisa tem como objetivo geral analisar como a Literatura apresenta-se como uma possibilidade de retomada histórica. Neste estão imbricados outros objetivos como: Compreender qual a relação entre Literatura e História; como se constitui um romance de cunho histórico, e principalmente uma metaficção historiográfica; e como o aspecto histórico é abordado na obra saramagueana *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Assim, levando em consideração que no objeto constam dois tipos de conhecimento, o literário e o histórico, a investigação apresenta a interdisciplinaridade como metodologia de pesquisa. Assim, no que concerne à metodologia, a presente investigação abarca uma pesquisa bibliográfica qualitativa e interdisciplinar. Nesse sentido, o trabalho tem início com a apresentação do conceito de interdisciplinaridade embasado principalmente em Pombo (2008) e Casanova (2006). Em seguida discute - se a relação entre Literatura e História mostrando que ambas são próximas e a primeira, assim como a segunda, também apresenta uma perspectiva sobre o passado, essa reflexão terá como base as abordagens de Lenhardt e Pesavento (1998) e Hayden White (1994). Então, no segundo capítulo estuda-se os romances de cunho histórico por meio da abordagem de Lukács (2011) e da metaficção historiográfica de Linda Hutcheon (1991). Este percurso propicia uma melhor análise da obra *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, de autoria de José Saramago, no terceiro capítulo, que sendo uma metaficção historiográfica, propõe uma perspectiva histórica e crítica do ano de 1936 europeu, a fim de exemplificar como a literatura olha para o passado. Nesta análise da historicidade da obra, observa-se, principalmente três elementos: o narrador intruso onisciente, o personagem Ricardo Reis – fruto da intertextualidade com Fernando Pessoa – e a intertextualidade com as notícias de jornais da época. Deste modo, busca-se deixar claro que a Literatura, assim como a História, pode contribuir para a visão que se tem do passado.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura, História, Saramago.

OLIVEIRA, Raíza Brustolin de. *O Ano da Morte de Ricardo Reis*: The literature as a possibility to look at the past. 2016. 103 f. Dissertation (Master in Society, Culture and Borders). Universidade Estadual do Oeste do Parana.

ABSTRACT

Considering that the literature has an impact on society and is influenced by it, this research has the general objective to analyze how literature presents itself as an opportunity for historic resumed. This are intertwined other goals as: Understanding the relation between literature and history; as it is a novel of historical nature, and mainly historiographical metafiction; and as the historical aspect is addressed in Saramago's work *The Year of the Death of Ricardo Reis*. Thus, taking into consideration that the object contained two kinds of knowledge, literary and historical, research shows interdisciplinarity as research methodology. Thus, with regard to methodology, this research includes a qualitative and interdisciplinary literature. In this sense, the work begins with the presentation of the concept of grounded interdisciplinary mainly Pombo (2008) and Casanova (2006). Then discusses the relationship between literature and history showing that both are close and the first, and the second, also presents a perspective on the past, this reflection will be based on the approaches of Lenhardt and Pesavento (1998) and Hayden White (1994). Then, in the second chapter we study the historical nature of novels from Lukacs's approach (2011) and historiographical metafiction Linda Hutcheon (1991). This route provides a better analysis of the work *The Year of the Death of Ricardo Reis*, written by José Saramago, in the third chapter, which is historiographical metafiction, proposes a historical and critical perspective of the 1936 European in order to illustrate how the literature looks to the past. In this analysis of the historicity of the work, it is observed mainly three elements: the omniscient narrator intrusive, the character Ricardo Reis - fruit of intertextuality with Fernando Pessoa - and intertextuality with the news from newspapers of the time. Thus, it seeks to make clear that the literature as well as history, can contribute to the vision that one has of the past.

KEY-WORDS: Literature, History, Saramago.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. HISTÓRIA E LITERATURA: TECENDO RELAÇÕES.....	13
1.1 A NARRATIVA PODE QUESTIONAR OU CONSTRUIR UM PASSADO.....	16
1.2 PASSADO REVISITADO POR MEIO DA MEMÓRIA.....	19
1.3 VEROSSIMILHANÇA.....	25
2. ROMANCES DE CUNHO HISTÓRICO	37
2.1 O ROMANCE HISTÓRICO E A PERSPECTIVA DE LUKÁCS.....	37
2.2 PÓS-MODERNIDADE E METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA.....	43
2.3 JOSÉ SARAMAGO E O ANO DA MORTE DE RICARDO REIS.....	51
3. COMO O HISTÓRICO É RELACIONADO AO FICCIONAL?	60
3.1 O NARRADOR ONISCIENTE E INTRUSO.....	60
3.2 RICARDO REIS CONVERSA COM OUTROS PERSONAGENS.....	75
3.3 NARRADOR; PERSONAGEM; MÍDIA IMPRESSA: A HISTÓRIA EM O ANO DA MORTE DE RICARDO REIS	90
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	94
REFERÊNCIAS.....	97

INTRODUÇÃO

A Literatura, por muito tempo considerada apenas expressão artística que revela o sentimento individual do escritor, também reflete também o sentimento do coletivo, sendo então um Artefato Cultural (SOUZA, 1987). Esse artefato se constitui socialmente, não só pelo escritor, que possui um conhecimento de mundo fruto do seu convívio social, mas também pelo contexto dos leitores que atribuem múltiplos sentidos ao que leem, tornando-se pessoas diferentes a cada conhecimento adquirido por meio de contos, romances e poemas. Assim, essa realidade linguístico-artística surge como expressão social ao mesmo tempo em que transforma a sociedade. É nesse sentido que se considera importante voltar-se à Literatura e perceber como essa interação acontece.

A História, como será assinalado adiante, não é muito diferente. Essa área do conhecimento busca retomar o passado e torná-lo publicamente conhecido, assim, surgindo do social, pois este passado é revisitado por um historiador que possui sua carga de subjetividade e conhecimento de mundo, construído socialmente. Esse olhar para o passado é realizado por meio de livros, documentos e notícias de jornal – expressões de uma época, entre outros dados. Esse conhecimento produzido pelo historiador a partir do seu olhar sobre indícios do passado é acessado pelo leitor, que por sua vez atribui sentido àquele passado ao qual determinado texto se refere. Essas informações a respeito do passado que chegam aos leitores – seres sociais – contribui para a formação da sua identidade como um indivíduo que faz parte de determinada comunidade permitindo também problematizá-la, ou seja, a História influencia a sociedade à medida que faz do leitor um sujeito histórico.

Nesse sentido, este trabalho justifica-se pelo impacto que tanto a História quanto a Literatura possuem na construção de uma versão do passado. Assim, tem como objetivo principal analisar como História e Literatura, imbricadas no romance *O Ano da Morte de Ricardo Reis*¹, de autoria de José Saramago, considerada por Hutcheon (1991) e pela autora desta pesquisa como metaficção historiográfica, propõe uma perspectiva de revisitar o ano de 1936 europeu, analisando como ambas se entrelaçam no romance histórico a fim de resultar neste olhar para o passado. Para que esse objetivo seja alcançado, o trabalho busca responder algumas perguntas, como: Quais são as semelhanças e diferenças entre a Literatura e a

¹¹ É importante ressaltar que a autora desta pesquisa já estudou a obra anteriormente durante a graduação no curso de Letras. Na Iniciação Científica Voluntária, analisou as personagens femininas, e no Trabalho de Conclusão de Curso estudou a relação entre o Ricardo Reis heterônimo pessoano e o personagem de Saramago. Tendo em vista que ainda não havia explorado o aspecto histórico da obra, essa se faz na presente investigação.

História?; Como são os romances que relacionam a História à Literatura?; Quem é José Saramago?; De quê trata a obra *O Ano da Morte de Ricardo Reis*?; Por meio de quais artifícios a História é abordada na obra?; Portanto, é respondendo estas perguntas que se busca alcançar o objetivo principal que contempla a Literatura e a História.

Tendo em vista que o objeto aborda dois tipos de conhecimento específicos, o literário e o histórico, a investigação aborda a interdisciplinaridade como uma possibilidade de metodologia de pesquisa. Essa forma de pesquisa, contribuirá ainda mais nos resultados a medida que, tem como foco, as relações entre história e literatura utilizando essas dois conhecimentos como base para a reflexão sobre o romance literário.

Assim, no que concerne à metodologia, a presente investigação abarca uma pesquisa bibliográfica qualitativa e interdisciplinar, tecendo, assim, uma breve explanação sobre a interdisciplinaridade que segundo Casanova (2006), é uma relação entre varias disciplinas em que se divide o saber humano e que juntas apresentam uma espécie de solução para o problema de unidade, como a unidade do ser e do saber, ou a unidade das ciências, das técnicas, das artes e das humanidades, com o conjunto cognoscível e construtível da vida e do Universo (CASANOVA, 2006).

Tendo em vista modo de fazer pesquisa, o objeto é explorado em seus aspectos históricos e literários em seus diversos âmbitos – considerando narrador, personagens, e recursos linguísticos, e a interação entre as áreas do conhecimento envolvidas acontece para que haja um entrelaçamento entre seus métodos, termos, e teorias. Contudo, essa relação não resulta em outro conjunto de conhecimento independente como uma nova disciplina, ou área do conhecimento, mas num aporte teórico que será resultado do estudo do objeto. (POMBO, 2008).

Assim, devido à contribuição de mais de uma disciplina do estudo de um objeto, a presente investigação é embasada por fundamentos teóricos da História e da Literatura. Devido ao estreito relacionamento que ambas apresentam no objeto da pesquisa – romance histórico de Saramago – o primeiro capítulo discute as semelhanças e diferenças entre elas. Essa problematização busca tecer sobre as semelhanças e diferenças entre a História e a Literatura, mostrando que ambas as áreas do conhecimento reinterpretam fatos passados articulando uma versão daquilo que poderia ter sido (LEENHARDT; PESAVENTO, 1998).

Tendo realizado este percurso, o segundo capítulo trata de conceituar os romances de cunho histórico, onde a História e a Literatura estão juntas, plasmadas num enredo. São apresentados o romance histórico tradicional, e a metaficção historiográfica. O primeiro comumente apresenta o pano de fundo histórico de modo a valorizar a identidade de um povo

ou uma personalidade específica da época, apresentando com detalhes os costumes e complementando a imagem que se tem do passado. O segundo, a metaficção historiográfica, é tipo de romance permeado pelo histórico, que apresenta ironia, sarcasmo e deboche – humor, já que a ficção pós-moderna não aceita mais discursos totalizadores, assim desmistificando o passado (FERREIRA, 2009).

Um dos escritores mais expressivos deste gênero é José Saramago. Ele escreveu diversas obras neste estilo, como: *Memorial de um Convento*, *Jangada de Pedra*, *História do Cerco de Lisboa* e *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. A maior parte das obras deste autor português são baseadas em recursos como a ironia, a alegoria e a paródia. Assim, o foco deste tipo de romance, escrito por Saramago, tem como foco a reflexão, no caso dos livros citados há a predominância da crítica ao conhecimento histórico, uma visita ao passado que chama a atenção do leitor dizendo “não foi bem assim”, desmistificando a História Oficial.

O último livro citado acima – *O Ano da Morte de Ricardo Reis* – é objeto de estudo desta pesquisa, e assim como Saramago, será apresentado no segundo capítulo. Esta obra remonta ao contexto da ditadura de Salazar em Portugal, mais precisamente ao ano de 1936 em que os principais países da Europa estavam sob governos ditatoriais. O personagem principal é o heterônimo Ricardo Reis de Fernando Pessoa, poeta cujo temperamento era de espectador do mundo, apatia, ou seja, acreditava que devia passar pela vida sem desassossegos grande. Além disso, Reis foi o único dos heterônimos para quem Pessoa não apresentou uma data de falecimento, todos os outros possuem uma biografia completa – e nesta “incompletude” biográfica que Saramago se permite dar continuidade à vida de Reis pro meio do romance.

Essa é a principal intertextualidade da narrativa, irônica já que esse personagem espectador está num momento histórico que exige uma maior criticidade e envolvimento. Esse movimento é feito por meio de notícias de jornais que lê, cenas que presencia, conversas com Pessoa – também personagem – e Lídia personagem que se envolve com Ricardo Reis que remete a Lídia retratada como forma de musa nas odes do heterônimo. Neste sentido, a problematização deste período vivido por Portugal ocorre por meio das vivências que esse personagem vai passando no decorrer da história, com destaque para o narrador que não só conta o que acontece com Reis, mas tece vários comentários associando informações aos fatos e atribuindo um sentido maior a eles, assim situando o leitor sobre o que está acontecendo e por que.

Então, a partir da leitura dessa obra na perspectiva da Teoria Literária que estuda uma obra como um artefato cultural (SOUZA, 1987) – “objeto” produzido em sociedade pelo qual

é possível estudá-la, no terceiro capítulo serão apontados e analisados os fragmentos da obra referentes ao momento histórico da época, a fim de compreender quais os recursos linguísticos e literários utilizados pelo autor ao tecer o histórico ao ficcional. Os recursos presentes são, provavelmente, características do que a Professora de Literatura Comparada da Universidade de Toronto e pensadora da cultura pós-moderna Linda Hutcheon (1991) compreende como Metaficção Historiográfica, pois a autora já caracterizou a obra dessa forma. Contudo, é válido observar como esses recursos são utilizados a fim de permitir uma versão mais crítica do passado, que por sua vez é fundamental para a compreensão do presente.

1. HISTÓRIA E LITERATURA, TECENDO RELAÇÕES

O ser humano, na sua qualidade de significador, atribui sentido aos elementos da vida cotidiana. Esses “novos” significados, ou mesmo a reprodução destes de forma massiva, criam um mundo de representações que resultam na maneira com que os indivíduos se relacionam e se comportam diante das diversas situações encontradas no decorrer de sua vida. Assim, estabelecem aproximações, distanciamentos, e fronteiras, estas, que podem ser físicas (materiais) ou simbólicas (sentido/significado). Desta forma, Pesavento (2001) assinala que:

Todos sabemos que as fronteiras, antes de serem marcos físicos ou naturais, são, sobretudo, simbólicas. São produto desta capacidade imaginária de refigurar a realidade a partir de um mundo paralelo de sinais, através do qual os homens percebem e qualificam a si próprios, ao corpo social, ao espaço e ao próprio tempo. Faz parte deste jogo de representações estabelecer classificações, hierarquias e limites, que guiam o olhar e a apreciação, pautando condutas (PESAVENTO, 2001, p.7).

Esta mesma autora assegura que a fronteira, não é apenas um espaço que estabelece divisões, rompimentos, e separações, mas que propicia, sobretudo, relações, ou seja, ela proporciona diálogo entre os elementos que, aparentemente, se configuram separados. Para ela, “A fronteira possibilita o surgimento de algo novo, híbrido, diferente, mestiço, de um terceiro que se insinua nesta situação de passagem” (PESAVENTO, 2001, p.8). A partir desta ideia é possível compreender que tipo de relações as esferas do conhecimento da História e da Literatura concebem, pelas fronteiras por elas construídas e as quais estão sujeitas. Isto é, se entre estas áreas do conhecimento há aspectos em que as tornam parecidas, ou que as tornam diferentes.

Além da fronteira simbólica a ser analisada entre ambas disciplinas, a pesquisa mantém também esta perspectiva no que tange ao modo de fazer a análise. Ou seja, a ideia de questionar fronteiras também se faz presente na metodologia desta investigação, à medida que o estudo é contemplado na perspectiva interdisciplinar em que se ultrapassa fronteiras disciplinares. De acordo com esse modo de conceber a pesquisa, o objeto é explorado por meio da interação entre as áreas do conhecimento envolvidas havendo uma interação entre seus métodos, termos, e teorias.

Contudo, essa interação não resulta em outro conjunto de conhecimento independente como uma nova disciplina, ou área do conhecimento, mas num conhecimento que será resultado do estudo do objeto (POMBO, 2008). Interessante observar, que o conceito de

fronteira aplicado à interdisciplinaridade, não gera um campo novo como propõe Pesavento (2001), mas amplia as possibilidades de estudo do objeto a medida que permite o contato de diversas disciplinas por meio da análise.

Desta forma, a Interdisciplinaridade é, para Casanova (2006), uma relação entre varias disciplinas em que se divide o saber humano. Apresentando-se assim como:

uma das soluções que se oferecem a um problema muito mais profundo, como a unidade do ser e do saber, ou a unidade das ciências, das técnicas, das artes e das humanidades, com o conjunto cognoscível e construível da vida e do Universo (CASANOVA, 2006, p.13).

Na proposição do autor supracitado é possível perceber que a interdisciplinaridade pode ser uma solução para estudar os diversos aspectos do Universo que cerca o indivíduo. Esta proposta se difere da tendência que se expandia no século XVIII e XIX, que propõe como método de estudo a divisão dos conhecimentos em disciplinas e subdisciplinas. O proposto no presente estudo parte da ideia base de que para entender o mecanismo de funcionamento dos diversos elementos parte da vida (ser humano, sociedade, trabalho, fenômeno climático) por meio do estudo, faz se necessário conhecimento de diversas áreas (biológicas, exatas, humanas), e não somente de uma ou ainda de parte dela.

Nesta perspectiva, as relações entre disciplinas se diferenciam de acordo com o tipo de enlace que estabelecido entre elas, ou seja, além da interdisciplinaridade, existe a multi, pluri e transdisciplinaridade. Jantsch e Bianchetti (2008), assim como Pombo (2008), propõem essas “modalidades” como estágios de envolvimento das disciplinas. A interdisciplinaridade, é o quarto estágio que para esse autor, funciona como um grupo de disciplinas que possui alguma relação entre elas, porém, há uma hierarquia, mas não há imposição, todas estabelecem relações umas com as outras.

Deste modo, é perceptível que Pombo (2008) divide as relações entre disciplinas em três etapas, e Jantsch e Biachetti (2008) dividem em cinco, considerando que multi e pluri são diferentes a medida que na última há uma justaposição que ressalta as relações entre as disciplinas; e acrescentando uma intermediária entre estas e interdisciplinaridade, mostrando considerar o predomínio de uma disciplina em relação a outra, o que não ocorre na proposta de Pombo (2008) onde há apenas a Multidisciplinaridade, a Interdisciplinaridade e a Transdisciplinaridade.

Gusdorf (1990 *apud* POMBO, 2008) concorda com Pombo (2008) e Jantsch e Bianchetti (2008) ao definir interdisciplinaridade, mas vai além, pois ilustra o esforço que os

pesquisadores precisam fazer para estarem abertos ao conhecimento do outro, afim de, juntos, estudarem o objeto em questão, interdisciplinar, como coloca o autor:

O prefixo “inter” não indica apenas uma pluralidade, uma justaposição; evoca também um espaço comum, coesão entre saberes diferentes. Os especialistas das diversas disciplinas devem estar animados de uma vontade comum e de uma boa vontade. Cada qual aceita esforçar-se fora do seu domínio próprio e da sua própria linguagem técnica para aventurar-se num domínio de que não é o proprietário exclusivo. A interdisciplinaridade supõe abertura de pensamento, curiosidade que se busca além de si mesmo (GUSDORF, 1990 apud POMBO, 2008, p.2).

Palmade (1979 apud POMBO, 2008), também segue a perspectiva de que há uma evolução que parte da multidisciplinaridade em direção à interdisciplinaridade. Segundo o autor: A multidisciplinaridade orienta-se para a interdisciplinaridade quando a relação de interdependência entre as disciplinas ocorre. Passa-se então do simples intercâmbio de informações a uma cooperação e a certo entrelaçamento o das disciplinas (PALMADE, 1979 apud POMBO, 2008).

Além destas propostas de correlações entre as disciplinas, existe o conceito de Totalidade de Marx (1982), que explana que se um saber fragmentado é funcional à manutenção dos interesses da classe burguesa, um conhecimento que apresenta um ponto de vista amplo, ou seja, da totalidade, daria mais discernimento aos proletários, permitindo a desmistificação da realidade social e assim diminuindo o poder da burguesia.

Estas perspectivas de relacionar duas ou mais disciplinas para explorar determinado objeto buscam seu espaço no campo científico como método, à medida que os modos de fazer pesquisa que visam à disciplinaridade, nem sempre são efetivos na análise completa de determinados objetos, impedindo-o de ser explorado em sua totalidade.

Contudo, é necessário fazer uma ressalva, pois, considerando o apontamento realizado por Hector Ricardo Leis, não há um rompimento, mas uma ampliação das possibilidades de pesquisa e de objeto, “Não se trata de combater os estudos disciplinares, mas de redefinir suas fronteiras” (LEIS, 2011, p. 119). Desta maneira, o autor deixa claro que uma não se opõe à outra forma de estudo, mas que considera necessário ultrapassar as fronteiras, transformando as barreiras em novos caminhos. Considera-se, assim, um avanço nos modos de fazer pesquisa, pois esta nova forma de olhar o objeto aumenta as possibilidades de como analisá-lo em sua totalidade, como assegura Raynaut “O pensamento racional científico e os instrumentos conceituais e metodológicos nunca deixarão de evoluir de se transformar no decorrer da nossa história” (RAYNAUT, 2011, p.69).

Mesmo tomando esta mudança como avanço, esta perspectiva metodológica não se adequa a todos os estudos, mas abrange tanto o campo de objetos a serem estudados, quanto às maneiras de analisá-los. Raynaut faz a seguinte observação: “não há receitas prontas para conduzir a interdisciplinaridade” (RAYNAUT, 2011, p.103). Assim, não há um jeito correto e um errado de fazer uma pesquisa interdisciplinar, até porque esse modo de fazer pesquisa foi criado a partir de certa insuficiência das dicotomias e divisões propostas até então. É por esse mesmo motivo que “Longe de ser doutrina ou ideologia, a interdisciplinaridade caracteriza-se por gerar constante dúvida e estar em permanente reconstrução” (RAYNAUT, 2011, p.69).

Neste sentido, a presente pesquisa contempla a interdisciplinaridade como metodologia de análise do seu objeto, uma vez que o objeto analisado – Romance Histórico – envolve conhecimentos de História e de Literatura. As relações e fronteiras existentes entre elas dependem da maneira com que a sociedade (e isso inclui os estudiosos de ambas as áreas) as significam.

Alguns teóricos, como Guido (2004), cuja tese de doutoramento teve como tema a epistemologia das ciências humanas, comenta sobre semelhanças entre as duas disciplinas e num levantamento das posições da Literatura no decorrer da História, sustenta que a Literatura sempre manteve uma relação muito próxima à História. Além disso, é importante discutir a relação entre a Literatura e a História à medida que uma das maiores bases bibliográficas a serem utilizadas é de perspectiva pós-moderna – Linda Hutcheon e o conceito de metaficção historiográfica – e o pós-modernismo questiona tudo que é tradicional, neste caso a separação entre Literatura e História (HUTCHEON, 1991).

2.3 A NARRATIVA PODE QUESTIONAR OU CONSTRUIR UM PASSADO

A Literatura, inicialmente, cultivada com o objetivo de conservar a história de antepassados de um povo, grandes guerras, e batalhas tinha como função, representar o passado, conservar a memória, construindo a identidade de um povo (GUIDO, 2004). Isso poderia ser feito tanto através da Literatura oral – histórias contadas de geração em geração – ou mesmo grandes poemas épicos retratando feitos heroicos, como ocorre nos casos de *Ilíada*

e *Odissia*, de Homero² que primeiramente eram contadas oralmente.

A História, de acordo com Freitas (1986), busca também, retratar uma época, retomar um momento vivido pela sociedade, e manter certos acontecimentos “marcados” na memória da humanidade, por meio de obras que o relatam assim permitindo a várias pessoas terem acesso a determinado momento da história. O autor assinala que:

Com muita frequência, os escritores buscam no acontecimento histórico um meio de representar a uma realidade, de retratar uma época e uma sociedade, de “fixar” momentos de importância universal, de descobrir os mistérios por trás de uma trama de acontecimentos (FREITAS, 1986, p. 3).

Além disso, resgatar ou manter viva a identidade, ou memória de um povo é também uma prática da História. Narrativas com este intuito são normalmente construídas a fim de valorizar um povo ou certa classe social, que inicialmente era a classe de pessoas mais abastadas, até porque eram privilegiados por terem acesso a educação. Posteriormente, com o desenvolvimento e a sistematização do estudo de forma mais democrática, houve um movimento das classes menos favorecidas, como mecanismo de afirmação na sociedade.

Segundo Chartier (2001), essas narrativas normalmente são produzidas por pessoas que, baseadas em preceitos pessoais, acreditam que isto é pertinente; e o fato de ser motivada por uma razão “pessoal” ou ideológica³, acaba, de acordo com o autor, por desqualificar a História como ciência. Percebe-se, então, uma perspectiva mais “conservadora” do autor perante o status científico da História, que não pode ser abalado por questões subjetivas. Porém, a cientificidade defendida pelo autor é o que lhe confere seu caráter crítico.

Na concepção de Chartier, a História é científica à medida que é capaz de “estabelecer um conjunto de regras que permitam controlar operações proporcionadas para a produção de objetos determinados” (CHARTIER, 2001, p.170). Assim, para ele, não é função da História sustentar reivindicações, bem como práticas que se aproximam demasiado das subjetividades e desejos humanos prejudicam a legitimidade científica, tornando a História mero veículo de significações, sem uma representação mais crítica dos fatos. De acordo com suas palavras:

² *Ilíada* é um clássico exemplo de poesia épica que além de representar a mitologia, parte da cultura grega, tem como tema principal a guerra de Tróia, sendo um artefato que contribui fortemente para a historiografia.

³ É importante esclarecer que a palavra “ideologia” neste trabalho é considerada, em sentido amplo, como “o conjunto de ideias, concepções ou opiniões sobre algum ponto sujeito a discussão.” (GLAUCO, 1985, p.2) Assim é a doutrina ou o corpo sistemático de ideias e o posicionamento interpretativo diante dos fatos.

Estamos frente a uma das grandes tensões do mundo contemporâneo: a afirmação, absolutamente legítima, por parte de indivíduos ou comunidades, de sua identidade, e, por outro lado, a necessidade de se manter uma distância em relação à história memória produzida por estas identidades. De maneira que devemos manter este estatuto “científico”, pois só mediante esta perspectiva a história pode ser considerada como uma disciplina crítica, capaz de revelar os mitos ou, no pior dos casos, as falsificações (CHARTIER, 2001, p.170).

A partir desta sustentação, podemos perceber uma apreensão em relação ao fato de que se as narrativas historiográficas tiverem um caráter subjetivo (desejo de reivindicações), estas poderão perder seu cunho científico. Porém, nesta cientificidade há também uma tendência de mostrar que a História é crítica e não só descreve sobre fatos ocorridos, nem só defende cegamente determinado ponto de vista, mas desmistifica e provoca reflexões sobre os assuntos tratados.

Nesta perspectiva, Guido (2004) propõe que a Literatura é atuante, pois não só representa o passado, mas dialoga com ele através de ironias, críticas, comparações, e intertextualidades presentes em meio à trama. Logo, provoca reflexões, e estimula os leitores a significarem os fatos apresentados pela obra a partir de suas subjetividades, assim, significam o que lhes é proposto pela narrativa a partir de seu conhecimento de mundo.

Nesse sentido, retomar o passado provocando reflexões aproxima a Literatura da História por resgatar um passado, mas a diferencia, pois a Literatura, devido a uma espécie de contrato entre autor e leitor em que o segundo já espera uma subjetividade e ficcionalidade, possui uma maior liberdade em estabelecer diálogos amplos com este passado, não obtendo restrições ao apresentar o fato. Assim, de acordo com Freitas (1986) o objetivo da Literatura é problematizar a realidade objetiva, não buscando colocar a presença das coisas, mas interrogar essa presença, colocando-a em questão (FREITAS, 1986). Claro que este modo de fazer Literatura nem sempre predominou, como já abordado, houve um período em que a necessidade era criar uma identidade e tanto a Literatura, quanto a História, foram utilizadas na tentativa de consolidação de um determinado povo ou nação.

Nesse sentido, embora tenha sido mencionado que pelo contrato entre leitor e obra a Literatura possua uma maior liberdade para a crítica e subjetivação, a História, assim como a Literatura, passa por um processo de mudança na forma como a narrativa historiográfica se constitui. No momento, ela tende a ser mais aberta, mais reflexiva, como problematiza o próprio Chartier (2001) a respeito da forma como olha para o discurso historiográfico atualmente, revelando uma transformação no modo de abordar os contextos, numa tentativa de ir além da representação. Nas palavras do autor:

Creio que se pode fazer algo com essa ideia de um texto não fechado, da instabilidade de sentido, da pluralidade interna da linguagem. Indica algo importante: Há textos abertos a reapropriações múltiplas e outros que não estão (CHARTIER, 2001, p.105).

Esse apontamento apresenta a seguinte ressalva: não são todos os textos que podem ser amplamente re-significados pelo leitor, porém, a possibilidade de narrativas historiográficas apresentarem uma maior abertura que permite mais reflexões aproxima ainda mais a História da Literatura.

1.2 PASSADO REVISITADO POR MEIO DA MEMÓRIA

Propondo uma proximidade de forma mais específica, Guido (2004) aduz que além de se constituírem pela arte da palavra, tanto a História como a Literatura se baseiam na memória – individual ou coletiva de um povo. Nesse sentido, ambas se apropriam dessa memória coletiva (a partir de testemunhas ou documentos) interpretam, e então ressignificam em suas narrativas, sendo elas literárias ou historiográficas. Le Goff (1996) arrisca dizer que a História é a versão científica da memória coletiva, compreende-se que sim, mas de uma forma menos ingênua, História, neste trabalho é considerada a versão científica seletiva da memória coletiva, pois considera que nesta transposição da memória para o texto a diversos tipos de alterações.

Pesavento (2001) também ressalta que a importância da memória ao revisitar o passado, pois os primeiros relatos do passado foram feitos por testemunhas. A testemunha atribuía veracidade ao conhecimento divulgado, pois se pressupunha que por ser retratado por alguém que esteve presente e viu o fato, ela iria descrevê-lo com imparcialidade. Barthes atesta o caráter testemunhal é uma característica enunciativa dos discursos historiográficos clássicos (BARTHES, 1970 apud LEITE, 1985).

Contudo, esse método de conhecer o passado é desconsiderado quando no século XIX a História torna-se ciência, e seu estudo é realizado por meio de vestígios escritos – Documentos. A historiadora ressalta que, “Quando, no século XIX, a história torna-se ciência, ciência do passado, só lhe resta declarar que se faz com “documentos”; (...) A história é a ciência dos vestígios escritos” (PESAVENTO, 2001, p.34).

Le Goff (1996) critica esse posicionamento caracterizando-o como ilusório, pois para ele é falha a ideia de que o documento é inócuo e objetivo e prova de boa-fé. Esse

apontamento é realizado, pois, mesmo durante esse período, em que a precisão do conhecimento exigia que seu modo de pesquisa fosse modificado, ainda este trazia a memória de um momento construída por aquela sociedade. Sobre esta perspectiva do documento como constructo social, Le Goff (1996) propõe que, para que este objeto realmente possa ser utilizado como fonte, é necessário significá-lo em todas as suas subjetividades – quem escreveu, para quem escreveu, quando escreveu – assim considerando-o, não apenas como documento, mas como monumento.

O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder. Só a análise do documento enquanto monumento permite à memória coletiva recuperá-lo e ao historiador usá-lo cientificamente, isto é, com pleno conhecimento de causa (LE GOFF, 1996, p. 545).

Nesse sentido o autor, aponta que o documento não é um indício neutro do passado, mas tendencioso, produto das intenções e subjetividades predominantes na época em que se inscreve. Indo além, Le Goff mostra que um documento é a construção intencional da imagem que se pretende repassar de uma época, e afirma que é uma mentira:

O documento não é inócuo. É antes de_ mais nada o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. O documento é uma coisa que fica, que dura, e o testemunho, o ensinamento (para evocar a etimologia) que ele traz devem ser em primeiro lugar analisados desmistificando-lhe o seu significado aparente. O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. No limite, não existe um documento-verdade. Todo o documento é mentira. Cabe ao historiador não fazer o papel de ingênuo. (LE GOFF, 1996, p.547-548).

Esse tipo de indício que pode expor conhecimentos não verdadeiros não se manteve como única fonte para os historiadores, atualmente a testemunha é, também, considerada fonte, e seu relato serve de complemento aos documentos para enriquecer a pesquisa. Tanto as fontes documentais quanto as fontes humanas – testemunhas – são utilizadas como indício pelo historiador, principalmente, pelo fato de que são representações do ocorrido. Essas representações são interpretadas e selecionadas a fim de resultar numa narrativa em que haja coerência entre os fatos.

Essa capacidade de articular os fatos, de forma a construir uma história coerente, é

segundo White (1994) onde se manifesta a sensibilidade histórica do historiador, e essa articulação se dá através do que o autor denomina como “Imaginação construtiva”, compreendendo que ela não é prejudicial à narrativa e se faz necessária.

Essa “imaginação construtiva” se faz presente em vários casos, entre eles: quando há mais fatos registrados do que o historiador talvez possa incluir em sua representação narrativa, então ele interpreta os dados, excluindo de seu relato fatos que não possuem relevância para o propósito da pesquisa; o outro caso é quando ao reconstruir um fato ou momento histórico há carência de fatos (registrados) que tornem o contexto coerente. Então o historiador “interpretará” os dados que possui preenchendo as lacunas, a partir de inferências ou especulações, ou seja, por meio do processo criativo, assim recuperando ou atribuindo novos significados. Nessas inferências são considerados o conhecimento, e a cultura da sociedade, que será o maior público da narrativa, a fim de que faça mais sentido ao leitor (WHITE, 1994).

Pesavento (1998) também tece reflexões sobre esse processo epistemológico do historiador para com seus indícios, e concorda com White (1994), afirmando que “no resgate dos dados da passeidade e na articulação de uma versão daquilo que poderia ter sido, há um processo seletivo de discursos e imagens” (PESAVENTO, 1998, p. 13). O mesmo tipo de colocação é realizada por Certeau (1982), que ao explanar sobre a escrita da História, propõe que há uma seleção e interpretação realizada a partir das relações estabelecidas entre os fatos e a organização do discurso, e essas interpretações atribuem determinado significado e sentido ao momento histórico narrado:

Através das relações estabelecidas entre fatos, ou da elevação de alguns dentre eles ao valor de sintomas para uma época inteira, ou da “lição” (moral ou política) que organiza o discurso inteiro, existe em cada história um *processo de significação* que visa sempre “preencher” o sentido da História. (CERTEAU, 1982, p.51).

Além deste aspecto, há uma questão complementar apresentada por Pesavento (1998) a que se deve atentar, que é o fato de que os documentos e testemunhos utilizados pelos historiadores já possuem em si sua carga de subjetividade e interpretação. Assim, interpretar o que já foi interpretado poderia contribuir para um distanciamento ainda maior do fato em si.

Um segundo pressuposto para este tipo de abordagem passa pelo entendimento de que os dados da passeidade – os fatos históricos resgatáveis por documentos e imagens – já chegam a nossa contemporaneidade como representação de algo que já foi. A representação seria pois, uma mise em

forme, uma presentificação criada pelo historiador, que teria por ofício representar o já representado ou imaginar o imaginado” (PESAVENTO, 1998, p. 10).

Desta forma, entende-se que a história parte de documentos que expressam “fatos verdadeiros” e por meio da interpretação destes fatos constrói a sua narrativa. Assim, interpreta a versão do real transmitida pelos documentos, atribuindo a ele um sentido específico a partir da seleção dos fatos e características que serão narradas e da escolha da construção do texto que definirá como determinados fatos serão apresentados ao leitor. Nesse sentido é possível observar que:

fatos não existem por si, mas nascem do sentido que lhes é atribuído, do recorte que o historiador faz no real ao expressá-lo por palavras; não é mera cópia, como quer fazer crer, ainda, a maior parte dos historiadores (LEITE, 1985, p.83).

Apesar de Leite (1985) propor que a maioria dos historiadores quer fazer crer que sua narrativa é um retrato do passado, White (1994) aponta que “Os teóricos da historiografia geralmente concordam que todas as narrativas históricas contêm um elemento de interpretação irredutível e inexpungível” (WHITE, 1994, p.65). Os pontos de vista distintos destes autores, possivelmente, deve-se ao fato de White ser um historiador e Leite ter especialidade em Letras, pois cada qual “fala” de um lugar específico, um dentro da História e outra dentro das Letras. Isso não significa que um está certo e o outro não, mas é importante ressaltar que são olhares de ângulos distintos para uma mesma situação.

Ainda sobre a interpretação dos indícios, a historiadora Pesavento (1998) acredita que essa característica epistemológica de interpretar fatos e documentos para construção de uma versão daquilo que ocorreu, permitiu o diálogo entre o discurso literário e o discurso histórico. E isso é possível, pois se concebe uma distância entre os indícios do fato ocorrido, passeidade, e a narrativa histórica:

Do lado dos historiadores, entendemos que o que possibilitou essa relação entre os discursos é uma relação epistemológica operada no âmbito da história. Esta “virada” teórica tem, como pressuposto básico, a distinção entre passeidade e narrativa histórica, aparecendo a primeira como o “real acontecido” e a segunda como o discurso ou o texto elaborado pelo historiador sobre aquela passeidade (PESAVENTO, 1998, p. 10).

Sendo assim, entende-se que a análise, interpretação, e seleção dos documentos, a fim de construir uma narrativa coerente atribuem à História uma margem de ficcionalidade,

aproximando-a da Literatura. Em vista disso Freitas (1986) assinala que o próprio ato de escolha do tema implica num posicionamento que muitas vezes, privilegia alguns fatos e aspectos em detrimento de outros.

White (1994) compartilha desse ponto de vista e afirma que as “técnicas criativas” utilizadas pelos historiadores para a construção da narrativa pressupõem um processo de escolha de acontecimentos a serem incluídos, conforme White:

Os acontecimentos são convertidos em estória pela supressão ou subordinação de alguns deles e pelo realce de outros, por caracterização, repetição do motivo, variação do tom e do ponto de vista, estratégias descritivas alternativas e assim por diante – em suma, por todas as técnicas que normalmente se espera encontrar na urdidura do enredo de um romance ou uma peça (WHITE, 1994, p.100).

É devido a essa semelhança com a Literatura, e consequentemente com a ficção, que há uma desvalorização do caráter interpretativo da História no meio científico, isso ocorre por que há uma reivindicação da cientificidade dessa área do conhecimento, e em meio acadêmico ainda persiste a ideia de que quanto mais subjetivo e interpretativo, menos científico. Essa reivindicação ocorre, pois há uma desqualificação, em meio acadêmico, do ficcional e do literário como meios plausíveis pelo qual é possível pensar o mundo. Devido a isso, os historiadores que buscam legitimar a História como ciência (como é reconhecida hoje), procuram se desvincular de qualquer aspecto que a torne “menos científica” ou “menos objetiva”, afinal ela já foi considerada uma arte literária, a medida que a historiografia já esteve no mesmo campo em que a Literatura; por que segundo White “Droysen e Nietzsche, Hegel e Croce colocavam a historiografia entre as artes literárias e buscavam basear numa intuição poética do particular os discernimentos do historiador acerca da realidade” (WHITE, 1994, p.69). O teórico propõe que a História possui mais semelhanças com a Literatura – expressão linguístico cultural de viés artístico – do que com as ciências convencionais. Ele afirma que as narrativas historiográficas são:

ficções verbais cujos conteúdos são tanto inventados como descobertos e cujas fontes tem mais em comum com seus equivalentes na Literatura do que com os seus correspondentes nas ciências (WHITE, 1994, p.98).

Segundo White (1994), o fato de a História ser criadora de ficção, não a desvaloriza como produtora de conhecimento. Entretanto, é preciso não esquecer que existe uma diferença entre a Literatura e a História, pois a segunda possui um compromisso e o objetivo de retratar o fato da maneira mais próxima como ele realmente ocorreu, o que não compete à

primeira, apesar de possuir a liberdade de fazê-lo.

Desta forma, é preciso enfatizar que o uso de elementos criativos em narrativas históricas conceitua a História como um modo de olhar o passado, não necessariamente um modo a ser considerado único, absoluto e verdadeiro. Esta perspectiva é sustentada por Pesavento que considera que embora História tenha um compromisso com as evidências, (o que não ocorre com a Literatura) o olhar para o passado é uma perspectiva possível dentro de tantas outras. Nas palavras da autora:

Não há dúvida de que o critério da veracidade não foi abandonado pela história, assim como também seu método impõe limites ao componente imaginário. O historiador continua tendo compromisso com as evidências na sua tarefa de reconstruir o real, e seu trabalho sofre o crivo da testagem e da comprovação, mas a leitura que se faz de uma época é um olhar entre os possíveis de serem realizados (PESAVENTO, 2001, p. 10).

Apesar de afirmar que a História apresenta uma carga de ficcionalidade produzida pelo imaginário do próprio historiador ao elaborar a sua narrativa baseada na passeidade, Pesavento não propõe em nenhum momento uma desqualificação da História como ciência – conhecimento que através de pesquisa mostra ao mundo como os fenômenos/fatos acontecem – até porque, há um método estabelecido de como a pesquisa deve ser realizada, e este limita o processo criativo, contribuindo para que o critério de veracidade sempre esteja vigente.

A autora deixa assentado que a História não abandonou o critério de veracidade além de que o caráter científico impõe limites ao imaginário (PESAVENTO, 1998). Da mesma forma, Chartier (2001) complementa esta ideia, pois, de acordo com ele, existe um estudo das falsificações que dificultam a propagação de fatos e ideias não verídicas através do estudo historiográfico. Além de que, salvo na seleção dos dados, se há alguma interpretação ou reflexão do historiador acerca dos fatos que busca apresentar, ela pode estar clara no texto podendo ser distinguida dos fatos que relata.

1.3 VEROSSIMILHANÇA

Independente de possuir, ou não, um caráter interpretativo é importante considerar que o fato apresentado pela narrativa histórica não representa uma verdade absoluta, mas uma semelhança com a realidade, à medida que complementa com elementos puramente

imaginativos uma possível realidade trazida por suas fontes. Em virtude disto, Pesavento (1998) propõe que se atribua à História o critério de verossimilhança ao invés do critério de veracidade. Os autores explicam que “o verossímil não é um ponto determinado entre o verdadeiro e o falso, mas uma modalidade imaginária do fato, uma temporalidade efetuada por hipóteses, uma modalidade de um possível passado efetuada” (PESAVENTO, 1998, p. 12).

O propositor do termo *Verossimilhança*, Aristóteles, em sua clássica obra *A Poética*, primeira obra a teorizar sobre a arte literária, mostra que ser verossimilhante implica em representar “o que poderia acontecer” e não o que realmente aconteceu. Assim, para Aristóteles a Literatura é verossimilhante por apresentar o que seria possível de acontecer, tendo como referência a realidade, ou seja, o que poderia acontecer num âmbito do que já existe na realidade. Nesse sentido, uma narrativa baseada na imaginação que possui semelhança ao real caracteriza-se como literária segundo o filósofo, assim se propõe que a Literatura se difere da História, já que a última apresenta fatos ocorridos, como salienta o autor:

Não é ofício do poeta narrar o que realmente acontece; é, sim, representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível, verossímil e necessário. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem em verso ou prosa (...), — diferem sim em que diz um as coisas que sucederam, e o outro as coisas que poderiam suceder (ARISTÓTELES, 1966, p.50).

Desta maneira, é possível notar que o filósofo helênico possui uma perspectiva diferente em relação à História do que a apresentada por Pesavento, uma vez que a autora propõe que o historiador articula “uma versão daquilo que poderia ter sido” (PESAVENTO, 2001, p.13), característica atribuída por Aristóteles à Literatura. Essa divergência de posicionamento, tem uma grande contribuição do tempo, ou seja, ambos os autores estão analisando o mesmo objeto a partir de contextos distintos, isso ocorre porque houve muitos estudos a respeito deste assunto desde que Aristóteles propôs sua tese, e isso torna a observação de Pesavento plausível, pois os conhecimentos resultantes das reflexões tecidas sobre a Literatura e a verossimilhança permitiram que outras perspectivas com o passar do tempo.

Aristóteles ainda considera que a Literatura apresenta uma reflexão mais ampla, permitindo ao leitor uma interpretação abrangente e universal. Atribuindo essa característica somente à Literatura, assenta que ela é superior à História, pois a poesia é mais filosófica e mais elevada do que a História, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o

particular (ARISTÓTELES, 1966).

Segundo Leite (1985), Diderot compartilha do pensamento de Aristóteles, propondo que a Literatura permite perceber a realidade de maneira mais profunda, além do aparente, concordando que ela atinge o universal, mas partindo do particular. No sentido de que, uma história específica/particular sendo apresentada na narrativa pode transmitir algo maior pelo qual passam várias pessoas e não somente os personagens daquela história. No caso da obra Saramagueana em questão há o retrato de Reis que lê os jornais em um período de ditadura e muitas vezes não percebe a manipulação, mas mostra, de modo geral, que em período de ditadura há uma manipulação da informação que exige mais criticidade da população e menos passividade. De acordo com esta autora, a Literatura: “Alcançando o Universal pela mediação do particular, tanto para ele, como para Aristóteles, ela permitiria desvendar as aparências, levando-nos a conhecer as essências, e não seria somente o reduplicar daquelas” (LEITE, 1985, p.76).

Freitas (1986) propõe que o romancista se apropria e interpreta os fatos históricos para compor a sua narrativa, assim influenciando o texto com uma visão pessoal dos fatos, tornando o resultado desse processo uma narrativa de caráter subjetivo. Leite (1985) ainda amplia a discussão, mostrando que essa realidade (aparentemente) diferente presente no romance é capaz de mostrar muito sobre a realidade, e apresenta um paradoxo: o ficcional mostra o real, muitas vezes desmente-o. Isso ocorre porque a abrangência da ficcionalidade literária, muitas vezes, atua de modo a desmentir a História, que segundo ela, atuou durante muito tempo em defesa de uma classe dominante, inventando heróis e estigmatizando os menos favorecidos.

Apontada essa possível manipulação da História, não significa a Literatura também não o tenha feito, porém o status científico conferido à História agrava a situação, pois segundo Certeau “A relação científica reproduz o trabalho que assegura a certos grupos a dominação sobre os outros, a ponto de fazer deles objetos de sua posse” (CERTEAU, 1982, p.42).

Essa ampliação da reflexão que permite à Literatura “desmentir” a História, deve-se ao caráter criativo/fictício, que contribui para que haja uma maior liberdade discursiva, ou seja, a possibilidade de dizer mais e de várias formas. Segundo Pesavento (2001) tanto a História quanto a Literatura apresentam este caráter, porém, ele é mais presente na Literatura pelo fato de a História possuir um compromisso com a representação do real.

Neste sentido, Pesavento (2001) concorda com Aristóteles que a semelhança com o real – verossimilhança – e o caráter imaginativo estão presentes na Literatura, pois de acordo com a

autora “o discurso literário, consagradamente tido como o campo preferencial de realização do imaginário, comporta também a preocupação da verossimilhança.” Observa-se que Pesavento enfatiza a questão da verossimilhança, propondo que a Literatura não trata apenas de objetos pertencentes somente ao imaginativo, pelo contrário, possui uma preocupação em manter uma “semelhança” ao real estabelecendo relações com essa realidade a fim de significá-la.

Hutcheon (1991) concorda com Pesavento (2001), e aponta que tanto a História como a Literatura são constructos linguísticos que obtêm suas forças a partir da verossimilhança por meio da intertextualidade expressa em formas narrativas complexas. Certeau (1982) complementa, assinalando que a História, assim como a Literatura, estabelece esse diálogo com a realidade por meio do discurso, relação paradoxal segundo o teórico, pois em sua perspectiva, o discurso por si só não é real, sendo uma invenção que pode ou não representar algo existente. Essa relação do discurso com o real está na própria palavra que denomina essa área do conhecimento, quando essa relação não é facilmente articulada, ela pode ser criada, da maneira mais próxima do que seria possível de ocorrer.

A historiografia (quer dizer “história” e “escrita”) traz inscrito no próprio nome o paradoxo – e quase o oximoron – do relacionamento de dois termos antinômicos: o real e o discurso. Ela tem a tarefa de articulá-los e, onde este laço não é pensável, fazer *como* se os articulasse (CERTEAU, 1982, p.6).

Assim, a articulação do discurso com a realidade resulta no saber historiográfico e também no saber literário. Deste modo, pode-se dizer que “a ficção não seria, pois, o avesso do real, mas outra forma de captá-lo, em que os limites de criação e fantasia são mais amplos que aqueles permitidos ao historiador” (PESAVENTO, 2001 p.11). Deste modo, a colocação da historiadora se aproxima ao filósofo helênico pela comparação entre História e Literatura ao apresentar que a segunda permite uma maior reflexão devido à liberdade criativa, do que a História. Freitas (1986) acredita que ambas provocam reflexão no leitor, pois não só descrevem um fato, mas apresentam uma análise sobre ele, já que os autores de ambas as narrativas podem estabelecer relações entre os fatos e as estruturas subjacentes de suas representações sociais.

Desta forma, compreende-se que real não significa verdade e ficção não significa mentira ou falsidade, até porque segundo Rosenfeld (2000), o critério de veracidade pode ser aplicado de diversas formas à Literatura, levando-se em conta a autenticidade da expressão artística do autor, coerência interna, nível reflexão sobre a realidade:

O termo “verdade”, quando usado com referência a obras de arte ou de ficção, tem significado diverso. Designa com significado qualquer coisa como a genuinidade, sinceridade ou autenticidade (termos que em geral visam à atitude subjetiva do autor); ou a verossimilhança, isto é, na expressão de Aristóteles, não a adequação àquilo que aconteceu, mas àquilo que poderia ter acontecido; ou a coerência interna no que tange ao mundo imaginário das personagens e situações miméticas; ou mesmo a visão profunda — de ordem filosófica, psicológica ou sociológica — da realidade (ROSENFELD, 2000, p.1).

Nesse sentido, observa-se que o conceito que verdade, comumente utilizado como “algo que existe, ou aconteceu”, não pode ser aplicado à Literatura, já que é uma expressão artística, e a verdade em uma obra seria então a coerência em seu enredo, e a reflexão que ele provoca. Rosenfeld ainda acrescenta uma pertinente discussão sobre o real e o fictício, propondo que os objetos reais são unidades concretas completas, e os objetos fictícios apresentam apenas algumas das características dos reais, pertencendo ao âmbito imaginativo, como explica o autor:

A diferença profunda entre a realidade e as objectualidades puramente intencionais — imaginárias ou não, de um escrito, quadro, foto, apresentação teatral etc. — reside no fato de que as últimas nunca alcançam a determinação completa da primeira. As pessoas reais, assim como todos os objetos reais, são totalmente determinados apresentando-se como unidades concretas, integradas de uma infinidade de predicados, dos quais somente alguns podem ser “colhidos” e “retirados” por meio de operações cognoscitivas especiais (ROSENFELD, 2000, p.24).

Nesse sentido, a ficção se relaciona à realidade (externa), captando elementos, tornando-a mais subjetiva e aumentando as suas possibilidades de interpretação, comunica a realidade, porém de outra forma, ou seja, a ficção sempre joga com a fronteira ambígua entre o real e o ficcional. Levando em consideração essa ambiguidade a Literatura, além de possuir sua própria coerência interna e seus referentes provenientes do processo de criação, tem como referência a realidade exterior reconhecível, assumindo, assim, uma natureza híbrida que se constitui pela característica histórica e também literária.

Devido ao que foi aludido, Puga (2006) afirma que ao ler um romance histórico é importante que o leitor – sendo ele um crítico literário ou não – tenha em mente que esta narrativa não pretende ser uma reconstrução fiel dos fatos e personalidades históricas abordadas no enredo, mas uma ficção, uma versão ficcional dos fatos. Nesse sentido, é importante ressaltar que a Literatura utiliza a História sem preocupação científica e que isso

não destitui nenhum valor das narrativas literárias. Contudo, não se pode esquecer que a principal característica deste gênero é a hibridização e isso faz com que a historicidade presente na obra seja muito importante em sua análise, estudá-la sem significá-la tornaria a crítica lacunar (PUGA, 2006).

Ao comunicar a realidade exterior, a Literatura usa diversos “artifícios” ressalta esse “real”. Candido (2000) aponta como um desses artifícios o aspecto do exagero, como forma de chamar a atenção para esse real a ser apresentado, ou seja, há um exagero fictício que busca dialogar com o real. Este exagero, muitas vezes, é mal interpretado e acaba por ser categorizado como erro, aspecto puramente imaginativo. O autor deixa claro que:

Nada mais importante para chamar a atenção sobre uma verdade do que exagerá-la. Mas também, nada mais perigoso, porque um dia vem a reação indispensável e a relega injustamente para a categoria de erro, até que se efetue a situação difícil de chegar a um ponto de vista objetivo, sem significá-la de um lado e nem de outro (CANDIDO, 2000, p.5).

Esse exagero, nada mais é do que uma transformação da realidade objetiva, para uma realidade estética, e isso não implica em perda de sentido, muito pelo contrário, ela recebe uma carga de sentido a mais à medida que é, no romance, questionada, investigada, interpretada e proposta como reflexão (FREITAS, 1996). Ou seja, “o romancista ilumina um momento ou aspecto do passado para mostrar uma realidade social e cultural através do mundo ficcional criado” (FERREIRA, 2009, p.6).

Essa transposição de realidades de maneira “exagerada”, de acordo com Candido (2000), facilita a aproximação com o público, servindo, então, como estratégia de aproximação com o leitor, pois mesmo narrativas literárias que utilizam documentos como base de seus textos exageram alguns aspectos, o que é, na verdade, uma estratégia para que faça sentido ao leitor, e transmita a ele um sentimento de veracidade. Segundo o crítico:

Esta liberdade, mesmo dentro da orientação documentária, é o quinhão da fantasia que às vezes precisa modificar a ordem do mundo justamente para significá-la mais expressiva, de tal maneira que o sentimento da verdade se constitui no leitor graças a esta traição metódica (CANDIDO, 2000, p.13).

Assim, propõe que a Literatura seja encarada não só como ficção e exagero e nem como representação genuína de fatos verídicos, mas como um artefato cultural pelo qual é possível refletir sobre o mundo. Complementando esta ideia, a proposição de Candido supracitada faz-se relevante à medida que é um crítico Literário com doutorado em Ciências

Sociais, ou seja, ele possui conhecimento sobre Literatura e sobre a sociedade, prova disso é a obra *Literatura e Sociedade*, de onde foi referenciada a proposição supracitada.

Partindo da conceituação proposta por Candido (2000) é possível compreender porque há uma vertente da História que se baseia na Literatura como indício para a História. A História Cultural – também conhecida como Nova História – faz uso de obras literárias (independente do gênero) como monumento que agrega conhecimento à pesquisa histórica. Esse movimento teve início no século XX na França, com a revista *Annales d'Histoire Économique et Sociale*. O movimento ampliou as possibilidades dos monumentos que poderiam ser utilizados como indício na construção de um saber historiográfico. Acompanhando o desenvolvimento dessas teorias, Machado e Sebrian (2010), salientam que a Nova História Cultural aprofunda a relação com a Literatura:

a Nova História Cultural propôs voltar-se à cultura e, a partir de seus pressupostos, interpretar a sociedade, o que influenciou a utilização de novas fontes, a exploração de outros campos e um novo olhar para os mesmos objetos, olhar iluminado pelas novas alianças, entre elas com a literatura (MACHADO; SEBRIAN, 2010, p. 63).

A respeito da História Cultural, Saborit (em conversa com Chartier apresentada na obra do último) afirma que não é uma nova proposta metodológica, mas uma nova maneira de pensar a História, bem como a escrita desta. (SABORIT apud CHARTIER, 2001). Ou seja, considerar a cultura como parte produtora e produto desta história, assim compreendendo também a Literatura como objeto cultural que contribuirá para os estudos historiográficos. O autor ainda salienta: “a leitura histórica de textos literários permite nos acercar de uma maneira mais antropológica e menos escolar” (SABORIT apud CHARTIER, 2001). Isto é, mais próxima do homem como ser social, e menos superficial e didática como ocorre no ensino escolar.

Borges (2010) possui o mesmo ponto de vista, e ao justificar este uso da Literatura como indício pela História, deixa assentado que “No universo amplo dos bens culturais, a expressão literária pode ser tomada como uma forma de representação social e histórica, sendo testemunha excepcional de uma época” (BORGES, 2010, p.5).

É importante ressaltar que Candido (2000) concorda que a relação da Literatura com o contexto sócio histórico é estreita e devido a isso ela pode contribuir como indício para a construção de uma narrativa historiográfica. Contudo, considera que é preciso ter muita atenção ao analisar a obra, para não reduzi-la a mero sintoma da realidade.

Santos (2007), atenta à obra como um todo como aconselha Candido (2000),

concorda que a Literatura contribui para com o discurso histórico, e ressalta como ponto chave desta contribuição o fato do discurso literário se constituir na interação com o social, ou seja, narrado a partir do meio social fazendo sentido na interação com esse meio. Segundo ela:

O discurso literário resulta de uma reflexão e se constitui em uma mediação social, tal como o discurso histórico. Daí ser possível através das técnicas de expressão literária, tais como os modos de narrar e construir pontos de vista, poder-se revelar a história (SANTOS, 2007, p.5).

Compreendendo a Literatura como artefato sócio-histórico, é importante ressaltar que ao ser percebida como indício para o fazer historiográfico, alguns aspectos específicos são analisados, como: Quem é o autor, em que contexto a obra foi escrita, de quais fatores, econômicos, ideológicos, e religiosos ela sofreu influencia, para quem ela foi escrita, entre outros fatores que permitem ao historiador ter uma perspectiva crítica do fenômeno literário, analisando o contexto dos elementos que compõe o processo literário, proposto por Candido (2000). Caso o estudioso não analise estes aspectos, corre o risco de estabelecer relações equivocadas, ou mesmo superficiais.

Esta perspectiva epistemológica de utilizar a Literatura como artefato sócio histórico e por isso também indício de um momento vivido por uma sociedade, faz parte de uma mudança na epistemologia e no posicionamento do papel dos estudos historiográficos para com a sociedade. A narrativa linear e cronológica, comum no século XIX, hoje dá lugar a narrativas que se preocupam com as estruturas, e em que circunstâncias e determinados fatos são vistos como possibilidades de compreender o real.

E isso, como alerta Barthes, é mais do que uma simples mudança de escola, mais do que uma nova moda no fazer História. Trata-se de uma transformação ideológica. De uma nova postura política de quem a escreve. (LEITE, 1985, p.84).

Essa nova postura dos historiadores de fazer uso da Literatura como um indício do passado ocorre porque percebem a estreita relação desta com o social. Esse diálogo com uma realidade (passada) só pode se concretizar na sociedade por meio da interação do escritor, via obra, com o leitor, pois o discurso, tanto histórico como literário se prende ao mundo por meio do receptor.

Nesse sentido, o processo literário envolve sujeitos constituídos de peculiares conhecimentos de mundo, que atribuíram diferentes sentidos à “realidade” (ou expressões dela) que presenciam, mostrando que uma obra literária é (comumente) possuidora de

diversos significados, ou seja, plurissignificante. Assim, retomando a problematização feita anteriormente, de que mesmo as duas áreas do conhecimento mantendo um relacionamento estreito com o social, a Literatura, por sua vez, permite mais diálogos do que a História, que, por sua vez, tende a ser mais objetiva. Santos acentua que:

os ritos, heróis, conflitos e enredos advindos das peças literárias cumprem uma função social: cria um espaço de interação de valores sócio históricos entre os sujeitos aí envolvidos (autor e leitor); a literatura só existe nesse intercâmbio social (SANTOS, 2008, p.1).

Candido também ressalta a importância do leitor, envolvendo-o como partícipe do processo de constituição literária, pois este *receptor* é um elemento que se manifesta historicamente, e juntamente com o autor e a obra, compõe a tríade que faz da Literatura – *comunicação inter-humana* – um aspecto orgânico da civilização (CANDIDO, 2000). Pesavento (1998) também considera o leitor um fator relevante na constituição da narrativa como elemento social, uma vez que aponta essa relação como uma diferença significativa entre a narrativa histórica e a narrativa literária. A História manifesta um distanciamento em relação ao leitor, muitas vezes assumindo uma postura mais autoritária, como se não houvessem outras interpretações aos fatos que narra, atribuindo a si própria um caráter mais informativo.

Já a Literatura, como propôs Candido, se aproxima do leitor, envolvendo-o nos fatos que narra, muitas vezes utilizando narradores que “conversam” com o leitor, descrições precisas que tornam mais fácil uma possível transposição (mental) deste leitor para o lugar imaginado, personagens característicos que permitem a identificação do leitor. Assim, interagindo de forma mais intensa com a pessoa que lê. (PESAVENTO, 1998).

Para que essa interação ocorra de uma forma mais efetiva, no campo historiográfico, fazendo com que o leitor se familiarize com algo não familiar, White (1994) sustenta que o historiador deve abrir mão de sua linguagem técnica, e utilizar uma linguagem figurativa no decorrer da narrativa. Esse aspecto, na prática, facilitaria o acesso da população aos saberes proposto pela História, e tornaria as narrativas históricas e literárias ainda mais semelhantes, levando em considerações que já existem muitas sincronicidades.

Como é o caso da presença de *flashbacks*, aspecto apontado por Leite (1985), que traz a análise de Barthes (1970 apud LEITE, 1985), que discute características do processo enunciativo das narrativas históricas clássicas. Ele aborda, além do caráter testemunhal – já relatado – a organização narrativa com *flashbacks* (recurso comum em narrativas literárias)

essa estrutura se faz presente na História, segundo o autor, quando retoma-se o passado de uma personagem histórica em meio a trama. Outro aspecto apontado é a forma de iniciar um discurso, este segundo a autora se aproxima “do ‘exórdio’ dos poetas, uma espécie de invocação religiosa que atribui um caráter sagrado ao início do relato” (BARTHES, 1970 apud LEITE, 1985, p.80).

É nessa interação com o leitor que ambas as narrativas se constituem historicamente, ou seja, tanto a História quanto a Literatura assumem-se como artefatos sociais à medida que interagem como ele, passando a atuar na sociedade como resultado das reflexões que provocam. Leenhardt transfere, ainda, parte da responsabilidade ao leitor:

Só o leitor está capacitado, na sua atividade leitora, a assegurar a transição entre a escrita como produto da sociedade. Só ele, na sua leitura, faz com que a história e a literatura sejam partes ativas no movimento global da evolução social (LEENHARDT, 1998, p.44).

Chartier também concorda com essa tese de que “um texto sem leitor é um não texto, quer dizer, só pegadas negras em uma folha em branco” (CHARTIER, 2001, p.88). Assim, compreende que além de ambas as narrativas precisarem do leitor para atuar na sociedade, se relacionam com o social de forma parecida. Leenhardt acredita que tanto a História quanto a Literatura são sistemas de representação os quais contribuem para que os indivíduos se organizem socialmente. Algumas vezes, estes preenchem o espaço da religião atribuindo sentido à identidade deste ser social. Nas palavras do autor:

cada cidadão deve ele mesmo munir-se de sistemas de representação que ordenem a desordem social e aí encontrem o seu lugar. O fim dos grandes sistemas de representação do mundo, que eram fundados sobre garantias transcendentais, religiosas ou laicas, deixa um vazio simbólico que as produções da história e da ficção concorrerão parcialmente a organizar e preencher (LEENHARDT, 1998, p.44).

Entende-se assim que, tanto a História quanto a Literatura contribuem para a vivência do indivíduo. Ao explicar aqui sobre a função da Literatura, através da interação leitor, escritor, obra em meio social, retoma-se a fala de Santos (2008, p.1), quando ressalta que ela contribui para criar “um espaço de interação de valores sócio históricos entre os sujeitos” envolvidos.

Considerando que a troca de valores, mudanças de modos de pensar e ampliação do conhecimento sobre determinado assunto são benéficas ao ser humano, devido ao fato de que permitem a ele ter uma maior autonomia em relação ao social, proporciona a ele ser um

sujeito histórico atuando na sociedade, pois tem acesso à informações e é induzido a refletir sobre o mundo que o cerca. Nesse sentido, a contribuição de ambas as narrativas é perceptível para a formação de um sujeito mais autônomo.

Contudo, Reis (1998) propõe que as duas narrativas possuem a mesma função ideológica, que segundo ele é organizar a sociedade. Mas diferente de Leenhardt, aponta o fato destes discursos (histórico e literário) organizarem os indivíduos de modo a discipliná-los, atribuindo um valor negativo na sociedade.

Tanto a narrativa ficcional quanto a literária podem ser entendidas – por exemplo – como discursos que intentam (este projeto inconsciente) conferir uma certa ordem ao tecido social, por assim dizer domesticando e disciplinando o que, em larga medida, é espontâneo, caótico e aleatório (REIS, 1998, p.233).

Reis complementa sua fala com um apontamento que é o fato de os textos terem uma carga ideológica, pois “todo texto é produzido por um determinado agente social, inscrito numa dada circunstância e porta-voz de um projeto, ideológico e de classe” (REIS, 1998, p.233). A partir desta proposição, está claro que Reis possui um argumento teórico marxista, a medida que propõe que todo sujeito está inserido num projeto ideológico de classe, o que não é a base teórica da presente pesquisa, porém deve-se atentar ao aspectos subjetivos que envolvem o discurso e precisam ser avaliados.

Aspectos, como já vistos, levados em consideração pela História ao utilizar o discurso literário como indício, assim observando a Literatura criticamente como objeto de pesquisa. Pois, tanto pesquisadores, quanto leitores que atentam para isso tornam-se mais críticos e autônomos, capazes de discernir sobre as reflexões e fatos propostos por um texto, podendo apreender seu conhecimento de forma a reconhecer suas implicações e contribuições.

Leite (1985) corrobora essa ideia de que um ato discursivo é ideológico, porque, não só as ideias possuem ideologia⁴, mas também a organização estrutural e linguística. A abordagem da autora se refere à narrativa historiográfica, mas pode ser aplicada à narrativa literária, pois aponta que existe carga ideológica porque existe elaboração linguística. Assim “O discurso histórico não é, portanto, ideológico apenas pelas ideias que explicitamente defende, mas também pela sua própria estrutura; é uma elaboração ideológica ou imaginária, enquanto é uma elaboração linguística” (LEITE, 1985, p.82).

⁴ A presente pesquisa entende ideologia como conhecimento não objetivo construído em meio social nem sempre baseada em experiências reais. “Em sentido amplo, é o conjunto de ideias, concepções ou opiniões sobre algum ponto sujeito à discussão.” (ARANHA; MARTINS, 1995, p.36).

White também está de acordo com a ideia de que o uso da linguagem em si implica em uma postura, ética, ideológica, ou política. Acreditando que “toda representação do passado tem implicações ideológicas especificáveis” (WHITE, 1994, p.88), propõe que o modo como enredo é construído pode ser um indicador da vertente ideológica do historiador. Nesse sentido, apresenta a narrativa em forma de romance como correspondente a uma vertente ideológica anarquista; a comédia como uma característica dos conservadores; a Tragédia corresponde aos radicais, e a Sátira aos liberais (WHITE, 1994).

O referido autor é audacioso ao classificar os gêneros de acordo com posicionamentos políticos, pois nem os gêneros podem ser classificados somente desta maneira a medida que há obras que não se encaixam nessas proposições ou apresentam características de mais de um destes gêneros, nem as ideologias políticas se limitam às citadas. Outro apontamento importante a ser feito é em relação ao conceito de ideologia utilizado pelo autor, que, como é possível notar concebe ideologia como tendência a uma determinada linha política, essa concepção se difere da tomada nesta pesquisa se considera ideologia como um conjunto de ideias e valores de um indivíduo ou época.

Desta maneira, é possível afirmar que um dos fatores que mais contribuem para o caráter ideológico da História e da Literatura é o fato de que há um autor sujeito histórico, que utilizando o processo criativo (mais no caso da Literatura, ou menos como no caso da História), não se destitui de si para escrever a obra depositando assim, todas as suas reflexões, princípios e conhecimentos de mundo na obra. Ou seja,

nessa relação que se constitui o conteúdo da obra de arte, ela situa-se não somente na criatividade do artista individual, mas também dentro das experiências do grupo social, numa influência recíproca entre esses dois atores sociais (SANTOS, 2008, p.5).

Diante do apresentado, entende-se que tanto a narrativa histórica quanto a literária possuem ideologia, pois nos dois casos há um sujeito histórico, com determinadas ideias e concepções de mundo que escreve através do processo criativo. A narrativa – resultado deste processo – por sua vez, apresenta em meio aos elementos e temática específica da obra, características do ser social que a escreveu. Ou seja, tudo que o autor leu, ouviu, viu, conheceu, aprendeu, estão presentes em todo ato discursivo- neste caso a narrativa.

Freitas (1986) concorda e assinala que a transfiguração produz uma realidade filtrada pelos preconceitos e anseios do escritor. Estes valores, impressões e ideologias, são documentados e publicados (no sentido literal da palavra apresentado a um público, ou de

acesso público) sendo transmitidos a vários outros sujeitos históricos que a partir de tudo que viveram (assim como o autor da obra), abstrairão de maneira particular as ideias que tem acesso.

Assim, desconsidera-se a perspectiva de estudo da Literatura que prioriza a análise da obra apenas como arte, e expressão psicológica do autor. “Essa tendência considera o campo social como interferências que atuam nas obras em segundo plano, as quais estão primeiramente sujeitas aos processos estéticos ou psicológicos advindos das capacidades criativas do autor” (SANTOS, 2008, p.2). O estético na literatura é parte constituinte dela como artefato cultural e artístico, contudo, está atrelado às representações sociais trazidas pela obra. Neste sentido, a reflexão de Santos sobre esta perspectiva se faz pertinente:

O que empobrece essa concepção quando percebe-se que a linguagem (estética) e a significação (valores sociais) estão permanentemente envolvidos na produção literária. Dessa forma, detecta-se que a manifestação artística é constituída pela prática social, e não de ideias autônomas e isoladas da esfera social, que são desenvolvidas pelos sujeitos (SANTOS, 2008, p.2).

Deste modo, considera-se a Literatura como arte, mas mais do que isso, no sentido proposto por Le Goff (1996) ela pode também ser documento, que na perspectiva do autor representa muito mais do que um fato, mas um contexto. Esse mesmo autor ressalta a importância de dos historiadores olharem para os vestígios da cultura material.

Entre aproximações e distanciamentos presentes entre as narrativas problematizadas está a questão do fato. Este, segundo Leenhardt e Pesavento (1998), antecede a narrativa histórica, pois o fato ocorreu e esta o retrata. O mesmo, segundo eles, não ocorre com a Literatura, nesta o fato se constitui através da narrativa, são as palavras do autor (e a imaginação do leitor) que fazem com que o fato exista. Contudo, considerando os romances históricos que tem por base fatos retratados pela História, este tipo de narrativa aborda um fato já existente.

Desta maneira, como se observa, é possível perceber que a relação entre História e Literatura se estreita por fatores epistemológicos, em que ambas utilizam a ficção, se aproximando pela função que exercem na sociedade, em que a organizam contribuindo para a formação (e reafirmação) da identidade sócio histórica dos indivíduos. Outro fator que as aproximam é a tentativa de representar o real, e (re) significá-lo, assim mostrando que o caráter da verossimilhança é característico de ambos os campos de conhecimento.

A respeito dos distanciamentos, observa-se que além da questão do fato (discutida

acima), há uma diferença entre as narrativas no relacionamento com o leitor, em que a Literatura se aproxima mais, e a História menos, mas a mais significativa delas é em relação à ficcionalidade. Pode-se dizer que o que caracteriza cada uma é a medida com que “utilizam” a ficcionalidade, ou seja, o grau do caráter imaginativo presente em cada narrativa. Ironia, ou não, esta é também a característica que mais as aproxima, pois faz com que nenhuma das duas seja a forma “correta” de acessar o passado, mas com que ambas, dentro da sua forma, possibilitem à sociedade diversas possibilidades de revisitá-lo.

Ressalta-se, assim, a ideia da Literatura como uma perspectiva pela qual é possível perceber e refletir a sociedade. Essa reflexão pode ser a análise de uma época, de um povo, ou mesmo de uma historicidade (análise das transformações sofridas por uma sociedade, ou pelo próprio ser humano com o passar do tempo). Concorde-se, então, que “a história não é menos uma forma de ficção do que o romance é uma forma de representação histórica.” (WHITE, 1994, p.138). Nesse sentido, ressalta-se a importância que o fenômeno literário possui na constituição de uma sociedade e representação dela, e isso mostra quão válido são os conhecimentos resultantes da análise (da historicidade) de uma obra literária.

2. ROMANCES DE CUNHO HISTÓRICO

Como assinalado anteriormente, as fronteiras entre o discurso ficcional e o histórico estão, atualmente, cada vez mais tênues e indefinidas. Segundo Botoso (2011) isso se deve ao fato de que, com grande frequência, a literatura busca na história o ponto de partida para a ficção, além de que, como já visto, há uma grande semelhança no processo de criação de ambos os tipos de narrativa.

Nesse sentido, o que caracteriza um romance (de cunho histórico) “supõe a existência de referentes extratextuais verificáveis que sustentam parte da rede de significações do texto ficcional” (PUGA, 2006, p.3). Ou seja, a narrativa é situada num tempo passado e busca visitar determinada época. Ressalta-se o fato de que nesta pesquisa considera-se romance de cunho histórico, romances que tem a História atrelada à ficção. Assim, incluído nesta denominação está o Romance Histórico, que corresponde aos romances de cunho histórico dos séculos de XVIII e XIX, principalmente, cuja caracterização será realizada por Lukács (2011). Por fim, metaficção historiográfica é um tipo de romance de cunho histórico cuja explanação é realizada por Hutcheon (1991).

As narrativas da história antiga, e mitos da Idade Média foram precursores desse tipo de romance. Assim, entende-se que a “realidade” passada – passeidade, segundo Pasavento - é atualizada pela poética da ficção.

Assim, é comum nesse tipo de romance que personagens puramente ficcionais vivam em comunhão com figuras documentadas nos anais da História. Nessa hibridização de conhecimentos históricos e imaginados, está implícita uma intertextualidade, não só entre textos históricos e literários, mas também entre vários outros textos, como, por exemplo, o jornalístico, que contribui para a construção do cenário que resulta da interconexão de diversos tipos de conhecimento disponíveis ao autor (PUGA, 2006).

O romance de cunho histórico, constrói suas especificidades ao longo do tempo, de acordo com as correntes filosóficas e tendências sociológicas da época em que se escreve. Desta maneira, analisamos aqui o Romance histórico Tradicional (no qual está compreendido o Romance Histórico Realista e o Romance Histórico Romântico), e a metaficção historiográfica - tipo de romance histórico conceituado por Hutcheon e considerado uma característica Pós-Moderna

2.1 O ROMANCE HISTÓRICO E A PERSPECTIV A DE LUKÁCS

Levando em conta o que já foi explanado nos tópicos anteriores, o Romance Histórico tradicional busca retratar acontecimentos históricos, de modo a valorizar a identidade daquele povo ou uma personalidade específica da época, atuando muitas vezes como auxiliar da história, complementando com detalhes e costumes a imagem que se tem do passado (PRIETO, 2003). Já a metaficção⁵ historiográfica, proposta por Hutcheon (1991), tem como foco a problematização de determinado momento histórico, buscando, muito mais, explorar os acontecimentos e contradições do que descrevê-los (PUGA, 2006).

Lukács apresenta um panorama sobre o romance histórico tradicional, a partir do contexto histórico em que este se desenvolve, considerando a teoria da Luta de Classes de Karl Marx. Apesar da presente pesquisa não se basear no materialismo histórico e dialético Marxista, faz-se relevante os apontamentos de Lukács (2011), pois o mesmo tece

⁵ A metaficção é a ficção que versa sobre si mesma: romances e contos que chamam a atenção para o status ficcional e o método usado em sua escritura. (LODGE, 2011) Neste caso a metaficção historiográfica ressalta o caráter ficcional da literatura e da história, problematizando também a forma de escrita de ambas, que é híbrida no romance.

considerações sobre as transformações sofridas pelo romance histórico com o passar do tempo, que são relevantes para o estudo do romance histórico, portanto, para esse capítulo.

A abordagem do autor em relação ao início e alterações sofridas pelo Romance Histórico é totalmente atrelada às transformações sociais e à interferência dela na consciencialidade histórica da população. O mesmo aponta que as principais transformações sociais frequentes na sociedade interferem no senso histórico desta e são marcados por conflitos, e mudanças nas classes sociais. Nesse sentido, ele destaca a revolução francesa como um ponto crucial para o surgimento de um novo sentimento histórico, que propiciou, por sua vez, o surgimento do Romance Histórico Clássico, denominado por ele como “realismo histórico”. É chamado desta forma porque, segundo o teórico, eles apreendem de forma correta o real, pois compreende a história social como conflitante e dialética.

O principal precursor deste tipo de romance foi o ficcionista escocês Walter Scott (1771-1832), que introduziu na literatura épica “o amplo retrato dos costumes e das circunstâncias dos acontecimentos, o caráter dramático da ação e, em estreita relação com isso, o novo e importante papel do diálogo no romance” (LUKÁCS, 2011, p.47). Nota-se, assim, características do romance tradicional que se fundamenta na narração dos costumes urbanos contemporâneos como a vida íntima e a pública através de perspectivas naturais ou culturais.

Apesar de não poupar críticas ao desenvolvimento capitalista, em suas obras ele não aborda questões das lutas de classes presentes no tempo em que escrevia, e quando emite uma perspectiva pessoal sobre o assunto, o faz por meio da ficcionalização das etapas e crises históricas vividas pela Inglaterra.

Em seu romance o herói é sempre um cavalheiro inglês um tanto medíocre, mediano e correto, porém, não necessariamente heroico. Entretanto, o aspecto que mais o marca na literatura universal é a maneira como dá vida humana aos *tipos sociais*, pois esses *tipos sociais* não tinham sido, até então apresentados com tanta concisão. E são eles que emitem a historicidade da época base para o enredo, e não heróis e personalidade históricas como faziam os românticos.

O filósofo húngaro, de base teórica marxista, dedicou um capítulo de sua obra *O Romance Histórico* à análise da consciência histórica deste autor por meio de características observadas em suas obras e concluiu que foi um importante romancista, pois percebia a historicidade de uma época de modo totalizante, pois por meio de sua obra era possível perceber a sensibilidade histórica do seu tempo, relacionando o indivíduo histórico-mundial de uma forma muito diferente do que estava presente em obras épicas da Idade Média. Isso

acontece por meio da perspectiva da totalidade, em que ele configura as grandes convulsões da história com a da população, assim, seu caráter popular é representativo à medida que ele faz parte de como as transformações históricas afetam a vida cotidiana do povo, assim analisando a totalidade da vida social e consequentemente a interação entre as classes baixas e altas (LUKÁCS, 2011).

Isso ocorreu porque a revolução de 1848 provocou uma mudança nos objetivos da burguesia, que antes eram voltados para a implementação (revolucionária) de uma democracia, e depois se voltou para um liberalismo. Logo, surgiram novas formas de conceber a ação dos homens e o progresso, de modo que a luta de classes era percebida e o crescimento do proletariado temido. Assim, o romance histórico tradicional teve início na Alemanha, pois enquanto França e Inglaterra passavam por essas mudanças político-sociais, a Alemanha enfrentava dificuldades em relação à união nacional, e sofreu fragmentações políticas e econômicas e isso fez com que a história fosse retomada. Nesse caso, a história é revisitada artisticamente para fortalecer a ideia de um passado comum, uma identidade pertencente a todos e com isso fortalecer a união do país.

Dessa situação resulta necessariamente um retorno à história alemã. A esperança de um renascimento nacional extrai suas forças em parte do reavivamento da grandeza nacional passada. A luta por essa grandeza nacional requer que as causas históricas do declínio e da ruína da Alemanha sejam pesquisadas e apresentadas artisticamente (LUKÁCS, 2011, p.37).

Esse sentimento de nação é próprio da revolução burguesa, pois é vivenciado nas principais populações europeias como Inglaterra e Alemanha, no processo de constituição como Estado Nação. Nesse período, a questão histórica central era mostrar que a revolução fazia parte do desenvolvimento, surgindo o humanismo que propõe a valorização da revolução francesa como base para o desenvolvimento.

Após a ascensão da burguesia, o conservadorismo faz com que alguns autores como, por exemplo, Flaubert, ao fazer crítica à hipocrisia de determinadas camadas sociais apresentassem, como pano de fundo de suas narrativas, o passado. Assim, o contexto histórico dessas obras estava presente apenas como pano de fundo cronológico, então, o temperamento dos personagens que refletiam a época em que o romance era escrito, eram deslocados para esse tempo passado – pano de fundo da história. Isso acontecia devido ao moralismo e conservadorismo do período que impediam que as críticas fossem feitas de modo mais direto e explícito.

Portanto, as problematizações do modo de vida burguês eram mostradas como se ocorressem num passado distante, e não naquele contexto em que se encontravam. Isso mostra que os romances históricos do século XVII apresentavam apenas uma roupagem histórica, mas não aprofundavam o conhecimento no contexto e na forma de viver e pensar dos seus personagens, problematizando-os.

Segundo Lukács (2011) essa ascensão também gerou a produção de romance por parte das camadas menos abastadas da população que não tinha privilégios, mas um grau de instrução que lhe permitia refletir sobre o que acontecia à sua volta. Essas pessoas inconformadas com a divisão das classes que lhes destituía de oportunidades de crescimento, faziam suas críticas às camadas mais abastadas, muitas vezes distorcendo a luta de classes afirmando que os ricos são maus e os pobres são bons. Nesse sentido, o romance histórico (escrito por ambas as partes) não apresentava as contradições do momento histórico pelos quais passavam, pelo fato de não serem capazes de ter uma perspectiva global e dialética sobre o assunto.

Essa falta de perspectiva ampla permite a divulgação de diversos pontos de vista, podendo ser chamada também de verdade. Para Lukács existe somente uma verdade, que é a realidade objetiva da história social. Aí está presente a essência de sua teoria, que é o espelhamento estético, cuja premissa é a objetividade com que a história social é retratada, a literatura de abordagem histórica, nesse sentido, deve ser o espelho do real, ou seja, retratá-lo com objetividade entendendo a história como processo de forma dialética.

Essa maneira fiel e peculiar do modo como o romance histórico aborda a realidade, segundo a perspectiva de Lukács, tem como propósito “evidenciar, por meios ficcionais, a existência ser-precisamente-assim das circunstâncias e das personagens históricas” (LUKÁCS, 2011, p.62). Essas evidências constituem a figuração da base vital dos acontecimentos históricos considerando suas complexidades e múltiplas correlações com os personagens da trama.

Nesse sentido, o romance histórico tradicional, por exemplo, surgiu no século XVIII durante o romantismo, após a revolução francesa onde se fazia necessário valorizar certos aspectos históricos que contribuíssem para a formação de uma identidade nacional e que suprisse a necessidade de afirmação da sociedade burguesa. Esses aspectos a serem valorizados, frequentemente, eram utilizados com a finalidade de incitar o sentimento nacional e aumentar o patriotismo. Assim, os romances históricos revisitavam o passado medieval enfatizando os elementos que deram origem à formação daquele povo pertencente

àquele Estado Nacional, ou seja, havia uma volta ao passado em busca de origens que legitimassem a cultura daquele povo. Prieto (2003) descreve esse processo com propriedade:

Las naciones buscan las raíces de su identidad cultural en el pasado, en un pasado ya no clásico, sino medieval, y por ello la novela histórica de mayor impacto y repercusión será aquella que localiza su acción en la Edad Media, ese período en que se forjaron las diferentes naciones de Europa, sus tradiciones y su indiosincrasia (PRIETO, 2003, p.91).⁶

Neste sentido, o romance histórico clássico, quando surge, supre, também, uma demanda social, o desejo da população de conhecer o passado, desejo esse que a história ainda não podia suprir. Para divulgar o conhecimento histórico esse tipo de romance se utiliza de alguns artifícios: cria estratégias narrativas para gerar suspense e surpreender o leitor; analisa o mundo privado das personagens aprofundando os sentimentos e desejos; descreve o cotidiano, ressaltando costumes e a chamada “cor local”.

Além disso, a verossimilhança é reforçada pelo caráter fático que busca dar a impressão que o autor/narrador não transcreveu a informação (histórica) diretamente de uma fonte histórica original, assim, o autor amplia, questiona e reforça alguns acontecimentos apresentados nos vestígios da história. Assim, tentando fazer viver o passado, ressuscitando ficcionalmente a imagem e semelhança de como se imagina e se deseja que fosse (PRIETO, 2003).

Botoso (2010) complementa afirmando que há um pano de fundo histórico rigoroso, com personagens históricos muito conhecidos, os elementos fictícios se encaixam perfeitamente com o panorama historiográfico, com frequência há um enlace amoroso, e os personagens históricos raramente são protagonistas. Personagens não históricos comumente representam grupos sociais da época. O narrador é comumente onisciente, heterodiegético e assume uma postura de historiador investigador. (PUGA, 2006).

Durante muito tempo, precisamente todo o século XIX, a literatura produziu o romance que, em geral, não partia do pressuposto de que a “realidade” social vivida fosse ambígua ou múltipla. Nesse sentido, sofre críticas e passa por mudanças. Logo, passado algum tempo há uma mudança na perspectiva histórica, e no modo de fazer pesquisa historiográfica, os leitores passam a analisar melhor o romance histórico e percebem que não é exatamente fidedigno aos documentos históricos, além disso, nota-se uma falta de

⁶ As nações buscam as raízes da sua identidade cultural no passado, em um passado já não clássico, se não medieval, e através disso o romance histórico de maior impacto e repercussão é aquela que localiza sua ação na Idade Média, este período em que se formaram as diferentes nações da Europa, suas tradições e sua idiosincrasia (PRIETO, 2003, p.91) Tradução nossa.

profundidade psicológica dos personagens, excesso de informações e erudição. Esses são alguns fatores que segundo Prieto (2003) resultaram na queda de popularidade do romance histórico tradicional.

Assim, com o passar do tempo, surgem outros modos de pensar a historicidade, outros tipos de narrativas históricas se consolidam, bem como outros tipos de romance, influenciados pelo momento em que se vive. Aproximadamente a partir da segunda metade do século XX há um movimento de fragmentação em que o senso de historicidade das pessoas é cada vez menor, ou seja, tudo é imediato; prioriza-se o útil; e as pessoas são, na maioria das vezes, incapazes de relacionar fatos e aspectos da vida cotidiana com a história da sua vida, da sua comunidade, do mundo. É um tempo onde a reflexão sem uma utilidade prática está fora de cogitação, não há tempo para pensar, e isso é um tanto prejudicial quando se está inserido numa sociedade em que a informação (verdadeira, ou não) circula e se multiplica como um vírus. Devido a esse contexto, é relevante retomar a História, estimulando a criticidade e o autoconhecimento do indivíduo enquanto sujeito histórico, principalmente por meio de romances históricos críticos e irônicos como são as metaficções historiográficas.

Logo, concorda-se com Martins (2008) que alude que o desencantamento do mundo decorre da racionalização e intelectualização, assim, entende-se que estes dois termos estão relacionados a um processo que levou a cultura ocidental ao estágio atual em que tem por base a especialização constante, em favor da utilidade, transformando o mundo. Esse momento pelo qual a sociedade passa (ou não) é denominado por alguns teóricos como continuação da Modernidade, ou ainda Pós-Modernidade – termo que será utilizado no decorrer das análises.

2.2 PÓS-MODERNIDADE E METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA

O termo Pós-Modernismo foi escolhido devido ao embasamento teórico da pesquisa ser, entre outros, o conceito de metaficção historiográfica de Linda Hutcheon (1991), que é calcado na concepção de que o momento atual é peculiar o bastante para se distinguir da modernidade, questionando, verdades, paradigmas e desestabilizando conceitos exatos e fronteiras fixas – Pós-Modernidade. Portanto, para a autora, esse momento não deve ser comparado à contemporaneidade, e também não é uma continuação direta do modernismo, nem um rompimento com ele, mas uma contradição a ele. Pois, há uma relação de

dependência devido ao questionamento, pois de acordo com a autora o questionamento torna-se dependente daquilo que é por ele questionado. (HUTCHEON, 1991).

Hutcheon é contundente: o Pós-Modernismo “é fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político”. (HUTCHEON, 1991, p.20). Além disso, no sentido proposto pela autora, a pós-modernidade não coloca em si o *status* de verdade, nem se propõe conceituar novamente o mundo, mas problematiza, desestabiliza, faz pensar, tumultua, mostrando que há um momento de crise, e que esse momento de repensar o que está sendo feito e como está sendo feito é importante para que se construa, a partir das reflexões realizadas, uma nova maneira de ver o mundo.

Desta forma, o momento vivenciado que recebe este nome, a atualidade, mostra a instabilidade do contexto, não podendo ser considerado um novo paradigma, mas um marco de luta para o surgimento de algo novo.

Devido a este contexto, o romance de cunho histórico, agora expressa outro sentimento, que rompe com os paradigmas da sociedade em que se vive, não há mais fronteiras, não há verdades fixas e a metaficção historiográfica é um reflexo disso, pois atua dentro de convenções a fim de subvertê-las.

Este tipo de obra surgiu em Portugal após a Revolução dos Cravos (1974)⁷ que pôs fim a ditadura de Salazar. Esse gênero se constitui num momento em que a informação é demasiada, e muitas vezes banalizada, a história é vista como uma área de estudo, mas não necessariamente verdade. Identidade nacional não faz mais sentido, pois a mobilidade e relações interculturais tornam a identidade desse ser híbrida, multifacetada e cambiante.

A partir deste contexto, a tendência é um tipo de texto mais ousado do ponto de vista da narrativa e da linguagem, buscando a experimentação no que diz respeito à organização linguística e diegética, além da frequente intertextualidade e diálogo com outros conhecimentos e outras artes. Este tipo de romance é permeado por ironia⁸, sarcasmo e deboche - humor, já que a ficção pós-moderna não aceita discursos totalizadores, assim, desmistificando o passado (FERREIRA, 2009).

Nesse sentido se diferencia bruscamente do romance histórico tradicional, principalmente no que tange ao encontro entre a Literatura e a História, como observa Prieto

⁷ A Revolução dos Cravos, foi uma manifestação popular que objetivou a volta da liberdade democrática por meio do fim do governo de Salazar, e como comemoração da deposição do ministro que substituíra Salazar que havia tido um derrame, distribuíram cravos, flor nacional, o que deu o nome a revolução.

⁸ Em Retórica, “ironia” consiste em dizer o oposto do que se pretende comunicar ou em possibilitar uma interpretação diferente do significado superficial das palavras. Ao contrário de outras figuras de linguagem (metáfora, símile, metonímia, sinédoque, etc.) A ironia é reconhecida apenas no momento da interpretação. (LODGE, 2011)

(2003), no romance histórico tradicional “la invención completaba, matizaba, criticaba, pero no llegaba a contradecir las versiones historiográficas vigentes sobre el suceso o el personaje novelados” (PRIETO, 2003, p.154).

Já na narrativa nomeada pelo autor como romance histórico pós-moderno, semelhante ao que chamamos aqui de metaficção historiográfica, propõe que:

Altera consciente, voluntaria e manifiestamente las versiones generalmente aceptadas de los hechos, las características de los personajes históricos, sus actitudes y motivaciones, el decurso o el resultado de los acontecimientos (PRIETO, 2003, p.154).

Além disso, algumas características se destacam nesse tipo de narrativa, embora estejam presentes também em outros tipos de romance, aqui são apresentados de uma forma renovada e peculiar dando outra tonalidade à obra. É o que caso da intertextualidade, por exemplo, que de acordo com Lodge (2011) é quase uma característica própria da literatura já que comumente acredita-se que os textos são tecidos com fios de outros textos, mesmo que o autor não se de conta disso.

Porém, a metaficção historiográfica possui uma nova configuração neste tipo de romance, pois os textos aparecem permeados pela ficção e por vezes a referência não está clara no texto (BOTOSO, 2010). Muitas vezes, a intertextualidade não está explícita porque a relação com outros discursos neste tipo de romance é mais complexa, e acontece por meio da ironia, da sátira e da paródia, acrescenta Prieto (2003). Segundo Botoso (2011) estes e outros recursos, ao mesmo tempo em que, tornam a intertextualidade implícita, permitem ao leitor mais atento identificá-las:

A intertextualidade manifesta-se pelo emprego da imitação, paródia, citação, montagem, plágio, que permite a transformação e assimilação de outros textos dentro de uma estrutura centralizadora, que engloba vários textos num só, com a manutenção das respectivas identidades no interior da linguagem, o que permite que o receptor do texto possa localizar os intertextos presentes nessa obra (BOTOSO, 2011, p.14).

De acordo Hutcheon (1991) esses recursos que contemplam a intertextualidade, como também a subjetividade, a referência, e a ideologia estão por trás das relações problematizadas entre a história e a ficção no pós-modernismo.

Neste sentido, este momento também é propício à inter-relações deste modo a intertextualidade pode ser realizada por diversos gêneros textuais, como quadrinhos, contos de fadas, almanaques e jornais, e estes servem de intertextos culturais importantes para a

metaficção historiográfica, pois ao mesmo tempo que ela questiona diversas práticas de significado atuantes na sociedade, ela se utiliza deles, o que contribui para a riqueza cultural das narrativas. Hutcheon (1991) assinala que essa intertextualidade acontece com o intuito de apresentar o passado em um novo contexto, aproximando-o do leitor:

A intertextualidade pós-moderna é uma manifestação formal de um desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor e também um desejo de reescrever o passado dentro de um novo contexto (HUTCHEON, 1991, p.157).

Desta forma, este gênero busca mais um ponto de vista crítico do que de exaltação, mostrando que a História e a Literatura são frutos da historicidade, ou seja, suas significações e conceitos são modificados no decorrer dos tempos. (HUTCHEON, 1991).

Essa problematização ocorre, pois se acredita que só é possível visitar o passado por meio de textos, e esses transformam certos acontecimentos em fatos históricos de acordo com posicionamentos políticos, ideológicos, mostrando, assim que as fontes não são confiáveis e que é preciso questionar seus silêncios (PRIETO, 2003, p.161). Para que isso aconteça a narrativa apresenta reinvenção por meio de omissões, exageros e anacronismos, além do realçar e destacar o indivíduo, explicitando suas falhas e sentimentos contraditórios, enfim sua humanidade.

Essa paródia intertextual da metaficção historiográfica encena as opiniões de determinados historiógrafos contemporâneos: ela apresenta uma sensação da presença do passado, mas de um passado que só pode ser conhecido a partir de seus textos, de seus vestígios – sejam literários ou históricos (HUTCHEON, 1991, p.164). Assim, é importante ressaltar que paródia não é destruição do passado, mas um ato que permite sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo, por isso expressa o paradoxo pós-moderno (HUTCHEON, 1991).

Essa construção do passado em um novo contexto ocorre por meio da subjetivação e da transcendência da história, e para isso diversas estratégias são utilizadas. O narrador, por exemplo, é articulado pelo escritor a fim de construir um panorama histórico de forma crítica, rica em conteúdo e dinâmica, uma vez que o narrador apresenta-se onisciente e não se limita a narração dos fatos, mas reflete sobre eles de forma crítica e até persuasiva tornando-os mais claros.

Desta maneira, o narrador é um dos elementos que articula, agindo significativamente na forma como a história permeia as ações vivenciadas pelos personagens. Em vista disso,

tende a apresentar múltiplos pontos de vista, um narrador onipotente e que raramente mostra indivíduos confiantes sobre a capacidade de conhecer o passado (HUTCHEON, 1991).

Isso ocorre, pois, a metaficção historiográfica se situa na fronteira entre o acontecimento do passado e a práxis do presente, ou seja, retoma o passado numa nova “roupagem” que se adapta ao tempo presente. Nesse sentido, a ficção pós-moderna “sugere que reescrever ou representar na ficção e na história é – em ambos os casos – revelá-lo ao presente, impedindo-o de ser conclusivo” (HUTCHEON, 1991, p.147). Embora, dessa forma, instigue o leitor com a existência do passado, esse gênero reforça a ideia de que só é possível acessar esse passado por meio da mediação discursiva, questionando, assim, a maneira como o conhecemos, ou seja, interroga uma fé na verdade e na certeza.

Levando em consideração esses aspectos, a narrativa apresenta de forma implícita tensões entre aquilo que é narrado no texto e o que se conhece pela História, essa forma de trabalhar o cognitivo e o artístico é que torna a metaficção historiográfica didática à medida que instiga o leitor a pensar sobre o acontecimento revisitado e como foi contado, ou seja, a verdade é insinuada e não clara, objetiva, e fixa. Deste modo, apesar de não acreditar na capacidade da arte de modificar a sociedade diretamente, o pós-modernismo insinua que os questionamentos e a problematizações possam construir um ambiente favorável à mudança.

Uma das características principais que faz com que esse tipo de obra seja pesquisada é a diluição significativa das fronteiras entre ficção e história, que se difere da relação existente anteriormente como foi explanado no tópico 2.1. Para que essa diluição ocorra de modo coerente com a narrativa o romancista deve realizar um estudo detalhado do momento histórico que busca abordar. Além de realçar e destacar o indivíduo, explicitando suas falhas e sentimentos contraditórios, enfim, sua humanidade, todo esse processo é geralmente complementado por um elemento metaficcional, que pode ser o narrador comentando o próprio processo da ficção (BOTOSO, 2010).

Como se observa, o romance pós-moderno busca confrontar certas dicotomias presentes na representação, como: o histórico e o fictício; o geral e o particular e o presente e o passado, e essa é uma das principais características pós-modernas. Em virtude desta tendência propõe, também, a diferença entre o acontecimento e o fato, algo que aconteceu – um acontecimento – toma o formato de “fato” de acordo com o sentido que representa para o contexto ao qual está inserido, e esse “sentido” é atribuído pelas narrativas que visitam o passado, ou seja, a literatura e a história (HUTCHEON, 1991).

De modo geral, a metaficção historiográfica procura valorizar a literatura desmarginalizando-a por meio do confronto com o histórico, mostrando que a arte é expressão

do social, critica, reflete, discute e traz a tona problemas e características do ser humano (HUTCHEON, 1991). Assim, não legitima padrões, mas, confronta paradigmas e conceitos, questiona verdades até então absolutas como a ideia do original e autêntico, além de analisar o que há de real no texto ficcional e de ficcional nos relatos históricos, pois são propostas de revisões históricas e literárias, de deslocamento de lugares do que foi estabelecido como clássico.

Logo “Ao problematizar tudo aqui o que o romance histórico antes, tomava como certo, a metaficção historiográfica desestabiliza as noções admitidas de história e ficção.” (HUTCHEON, 1991, p.159). Essa forma contraditória de desestabilizar conceitos é característica da obra pós-moderna, pois: “A arte pós-moderna utiliza suas contradições para, por um lado, assegurar a acessibilidade e o acesso à ideologia dominante e, por outro lado, permitir uma crítica a essa ideologia” (HUTCHEON, 1991, p.268).

Além disso, contesta não só suas próprias práticas significativas, mas também modelos, padrões e paradigmas, julgados verdades anteriormente, como as noções de que a arte é auto-suficiente e de que o artista é um ser transcendental (HUTCHEON, 1991). Assim, o romance pós-moderno não tenta “contar a verdade”, mas perguntar de quem é a verdade que se conta. Isso mostra que não estão a favor dessa manutenção de um sistema, mas que querem desmistificá-lo, descobri-lo, mostrar o que há por detrás de todas as verdades que são impostas de maneira que, muitas vezes, não se percebe. Logo, nas narrativas pós-modernas “aquilo que é “diferente” é valorizado em oposição a “não-identidade” elitista e alienada e também ao impulso uniformizador da cultura de massa” (HUTCHEON, 1991, p.170).

A forma como esse tipo de narrativa faz essas séries de reflexões, é contraditória, pois utilizam a história para, em seguida, contestar a própria veracidade histórica. Outra contradição é explorar o poder e interrogá-lo ao mesmo tempo, além de ressaltar a ideia de que “Paradoxalmente a linguagem exprime e oprime, educa e manipula ao mesmo tempo” (HUTCHEON, 1991, p.252). Desta maneira, este tipo de narrativa problematiza também, de quem é a realidade representada levantando, então, a questão ideológica. Assim, enfatizando a cumplicidade entre o discurso e o poder, ressaltando que a enunciação em si é um ato político enfatizando a ideia de que linguagem e discurso, e discurso e subjetividade não se separam.

Um aspecto que ressalta a importância de se analisar esse tipo de narrativa é o fato de que a arte pós-moderna tem seu posicionamento ideológico bem definido, e insinua que discutir apenas as diferenças de classes não é suficiente, assim, busca a desmarginalização de culturas pós-coloniais, mulheres, gays e grupos que estão à margem da sociedade. Por

consequente, a metaficção contesta a noção de um sujeito masculino como fonte autônoma de sentido, problematizando a questão da mulher como ser ex-cêntrico, ou seja, fora do centro, como explica Prieto:

De hecho estas novelas presentan los hechos desde la perspectiva de los perdedores, de las minorías marginadas o excluídas de la História, mostrando así que privilegiar una tradición textual implica aceptar una específica versión de la realidade histórica a expensas de otras versiones diferentes (PRIETO, 2003, p.155).⁹

Desta forma, esse gênero possui uma implicância política, denunciando o modo como as narrativas históricas servem como instrumentos de poder, participando, então, do processo de politização da sociedade.

Atualmente, ambos os tipos de romances coexistem, contudo, devido ao contexto atual, os romances “metaficcionais” alimentam uma maior identificação com o leitor que faz parte do contexto pós-moderno. Vários fatores interferem nesta aproximação, um deles é o fato de que ao contrário do romance histórico tradicional, na metaficção historiográfica os protagonistas não são tipos sociais, mas representam figuras marginalizadas e ex-cêntricas. Isso ocorre, pois, “A metaficção historiográfica adota uma ideologia pós-moderna de pluralidade e reconhecimento da diferença; o “tipo” tem poucas funções exceto como algo a ser atacado com ironia” (HUTCHEON, 1991, p.151).

Outro aspecto que interfere nesta maior inadequação ao público é que no romance histórico personagens históricos são inseridos como personagens secundários a fim de legitimar a ficção – dar ao leitor a impressão de que a narrativa poderia ser a representação dos fatos históricos a que se remete. A metaficção não se utiliza deste recurso, já que tem como principal característica o questionamento do passado que se conhece, fazendo perguntas como: “o que conhecemos do passado atualmente?” “Como conhecemos esse passado?” buscando conscientizar sobre as versões admitidas na história. Como assinala Prieto (2003), esse tipo de romance “centra precisamente en el cuestionamiento de la historiografía y esto determina la estrutura, la semântica y lá pragmática de los textos” (PRIETO, 2003, p.159).

Essa crítica e outras de cunho social acontecem muitas vezes por meio da sátira, além de apresentar os fatos de modo incerto e relativo, mas mostram a própria relatividade do

⁹ Na verdade, esses romances apresentam os fatos a partir da perspectiva dos perdedores , marginalizados ou minorias da história excluídos , mostrando portanto, que privilegiar uma tradição textual implica em aceitar uma versão específica da realidade histórica , em detrimento de outras versões diferentes (PRIETO, 2003, p.155) Tradução nossa.

conhecimento histórico comumente conhecido. Esse recurso não apresenta não-seriedade da pós-modernidade, mas um novo modo de ser sério, de acordo com as incertezas que o próprio contexto apresenta. Já que se difere e faz crítica ao romance histórico, pois:

Na metaficção historiográfica não há nenhuma pretensão de mimese simplista. Em vez disso, a ficção é apresentada como mais um entre os discursos pelos quais elaboramos nossas versões da realidade, e tanto a elaboração como sua necessidade são o que se enfatiza no romance pós-modernista” (HUTCHEON, 1991, p.64).

Essa versão ficcional da história é irônica e muitas vezes paródica, interagindo com o mítico, o maravilhoso e o inverossímil, assim, personagens históricos se comunicam com personagens míticas e literárias. Esses artifícios são utilizados afim de comentar e fazer repensar a realidade histórica, neste sentido, “é possível perceber que esse gênero tem como principais características a retomada paródica da história, utilizando muitas vezes o grotesco, com a finalidade de “desconstruir” a História Oficial. (CORSO-OZELAME, 2013, p.134).

Esse tom de exagero e sarcasmo que permeia o conhecimento histórico e ficcional do romance torna inadequado o questionamento se o que é abordado na obra é verdade ou não, até porque o autor está na condição de romancista e historiador, e é neste encontro de conhecimentos que a metaficção levanta questões que possivelmente a história e a literatura teriam dificuldade de fazer individualmente (HUTCHEON, 1991).

Assim, é possível perceber que a mescla proveniente da diluição de fronteiras é de uma das bases da pós-modernidade que impera no mundo contemporâneo, à medida que muitas culturas são de fronteira e todas as artes se desenvolvem em relação com outras artes (BOTOSO, 2011).

Nesse sentido, romances como os pós-modernos que apresentam paralelismos multiculturais que contribuem para a construção de perspectivas diferentes de ver o mundo, tornam-se um fenômeno que auxilia o “eu civilizacional” a adquirir conhecimentos sobre o ser humano cultural. Contudo, pode proporcionar limitações, pois, seleciona seus leitores, isso porque aqueles que não tem conhecimento sobre o período histórico, não alcançarão as abstrações do autor, e talvez fatos e reflexões não façam sentido (FERREIRA, 2009).

Porém, independente destas limitações, o romance metaficcional historiográfico permite “questionar as formas como o discurso em geral, cria ou representa a realidade e de que forma esta serve de referente a discursos ficcionais, podendo ambos serem parodiados, na teia de significados da ficção” (PUGA, 2006, p.81). Desta forma, a paródia, segundo Linda Hutcheon (1991), revela-se como a forma pós-moderna perfeita, “pois, paradoxalmente,

incorpora e desafia aquilo que parodia [...], obriga a uma reconsideração da ideia de origem e originalidade, ideia compatível com outros questionamentos pós-modernistas” (HUTCHEON, 1991, p.28).

Além disso, a interrelação entre as áreas de conhecimento, estudadas de modo interdisciplinar, permite perceber de que forma a História “se assume como elemento estruturante da narrativa ficcional e quais os limites da sua representação no romance” (PUGA, 2006, p.81). É possível também ressaltar que a metaficção historiográfica busca mostrar a história dos que foram vencidos, dos acontecimentos que a História não pode contar, assim, em muitos casos a literatura acaba sendo também instrumento de luta.

Nessa perspectiva de crítica, parodia, ironia e retomadas históricas existem diversos autores de diferentes nacionalidades que escrevem metaficção historiográfica. Esses autores são principalmente do século XX, e começam a publicar mais precisamente a partir da segunda metade do século. Como exemplo é possível mencionar: Antonio Lobo Antunes (*Os cus de Judas*), Gabriel Garcia Marquez (*Cem anos de Solidão*), José J. Veiga (*A casca da serpente*), Ana Maria Machado (*Tropical Sol da Liberdade*) e José Saramago com diversas obras como *Memorial de um Convento*, *Jangada de Pedra*, *História do Cerco de Lisboa* e *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, obra que é foco de análise da presente pesquisa.

Como pode ser percebido, Saramago se destaca pela quantidade expressiva de obras caracterizadas como metaficções historiográficas, e isso se deve ao apreço que o escritor tem pelo histórico, mostrando quão fecundo essa temática é, tendo em vista que

“incoerências” históricas são para o ficcionista uma viagem convidativa à imaginação. José Saramago, utilizando-se das “zonas obscuras” produziu romances históricos, nos quais buscava corrigir a História em função da ficção – e não o contrário. (CORSO-OZELAME, 2013, p. 130).

Nesse sentido, é válido aprofundar o conhecimento sobre o escritor, bem como sobre o romance histórico a ser analisado.

2.3 JOSÉ SARAMAGO E O ANO DA MORTE DE RICARDO REIS

José Saramago, importante escritor português, nasceu em 16 de novembro de 1922 no vilarejo de Azinhaga – Conselho Ribatejano da Golaçã – neto de pequenos agricultores,

segundo filho do jornaleiro José de Souza e da dona de casa Maria da Piedade. Em virtude de dificuldades financeiras, em 1924 a família buscou condições melhores em Lisboa. Nesse mesmo ano, seu irmão – primogênito – morreu de uma doença respiratória, fato que dificultou a relação com sua mãe que se tornou distante com a ausência de seu primeiro filho¹⁰.

Durante sua infância, em Lisboa, teve contato com dois livros, um guia de conversação português-francês e a *Toutinegra do Moinho*, de Émile de Richebourg. Desde muito pequeno já mostrou suas habilidades com os estudos, aprendeu as primeiras letras antes mesmo de entrar no ensino oficial e depois de ingressar foi capaz de cursar duas séries em apenas um ano letivo. Habitou-se, desde pequeno, a consultar o diário de notícias – costume que manteve no decorrer de sua vida. Devido à falta de condições financeiras, optou por fazer um curso técnico na Escola Industrial de Afonso Domingues, que o encaminharia para o mercado de trabalho como serralheiro mecânico¹¹.

Neste período, acostumou-se a frequentar a biblioteca onde conheceu diversas obras sem nenhuma orientação específica. Entre elas, encontravam-se autores renomados, como, Eça de Queirós, Camões e Fernando Pessoa. Em relação ao último, houve uma apreciação especial, pois com ele aconteceu um episódio marcante: quando estava na biblioteca, Saramago encontrou dentro de um livro encadernado um exemplar da revista *Athena* – revista de manifesto modernista criada pelo próprio Pessoa – e foi, então, que se encantou por odes epicuristas e estoicas do heterônimo Ricardo Reis, além de se impressionar com posicionamento de Reis em relação à vida.

Saramago inicialmente acreditou que Reis era um poeta contemporâneo de Pessoa. Esse encontro com as odes de Reis atrelado a essa primeira impressão podem ter motivado o escritor a escrever um romance tendo como personagem principal o heterônimo pessoano, como aponta Berrini:

Talvez uma das razões que fundamentam a autenticidade do Ricardo Reis de Saramago seja o fato de o autor ter acreditado de início que se tratava de uma pessoa real, de um poeta seu contemporâneo ao deparar com um livro de poemas de Ricardo Reis – Odes ... (BERRINI, 1999 p.68).

¹⁰ Os dados biográficos de Saramago apresentados neste trabalho tem como base a biografia escrita por Lopes (2010).

¹¹ Talvez nesse momento tenham surgido suas reflexões referentes à luta da classe trabalhadora, acompanhada da ideologia comunista.

Nesse mesmo período em que cursava o secundário, acontecia a guerra civil espanhola¹², que atraiu a atenção do futuro escritor que ficava sempre atento ao noticiário a fim de entender o que estava acontecendo. Durante esses anos, Saramago chegou a frequentar a “sopa dos pobres” – recurso de assistência oferecido pelo governo às classes menos favorecidas¹³.

Na sua vida afetiva, casou-se com Ilda Reis e teve apenas uma filha chamada Violante, cujo nascimento ocorreu em 1947, mesmo ano em que publicou seu primeiro romance. *A Terra do Pecado*¹⁴, escrito durante sua juventude, passou despercebido por estar deslocado das tendências Neorrealistas¹⁵ da época, que “olhavam” para os menos favorecidos, e das tendências da revista *Presença* que privilegiava o psicologismo. A partir desse ano, até por volta de 1953, Saramago escreveu de forma intensa, além de romances, contos, peças teatrais e poemas, esses foram publicados ao longo de sua carreira. Uma das últimas produções dessa época foi o romance *Clarabóia*, que enviou para uma editora com a intenção de publicar, mas nunca obteve retorno (LOPES, 2010).

Saramago reapareceu no cenário literário em 1966 com a publicação da obra poética chamada *Poemas Possíveis*, com poemas “tributários de uma estética neoclássica voltada para um vocabulário elaborado, uma certa sobriedade e um ritmo equilibrado dentro de representações ancoradas no real” (LOPES, 2010, p.52).

Durante a ditadura, Saramago posicionou-se contra e, em 1969, tornou-se militante do Partido Comunista Português (PCP). Estando na função de diretor de um dos jornais mais importantes da época, o *Diário de Lisboa* foi criticado por influenciar, nas notícias, com a ideologia comunista e antifascista do partido. Estas ideologias eram, também, as ideologias do próprio Saramago que criticava a desumanização das relações sociais dos meios de produção, pregava a reforma agrária como forma de diminuir o poder dos grandes latifundiários que representavam conservadores de vertente facista, e utilizava a sua profissão de jornalista como

¹² Essa vivência permite conjecturar que tenha contribuído para que o autor retratasse de forma consistente essa guerra civil na obra *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Nela, a revolução acontecida na Espanha aparece quando Ricardo Reis, assim como Saramago, ouve as notícias no rádio.

¹³ Esse aspecto foi retratado na obra *O Ano da morte de Ricardo Reis*, e será contemplado mais adiante quando for discutida.

¹⁴ A obra apresenta a história de uma viúva que se envolve com o cunhado, depois acaba por se envolver com um médico que tinha uma idade mais avançada. No decorrer da trama sofre chantagem da criada da família que pede respeito a memória do morto. A história acaba e a viúva fica sozinha.

¹⁵ Segundo Lopes, neorrealismo é uma tendência literária predominante na literatura portuguesa do século XX que tinha como principal base teórica o materialismo histórico e dialético de Karl Marx, sendo assim a maioria das obras tratam de uma crítica social.

uma maneira de fazer uma intervenção cívica, em prol de uma transformação política e social, baseada em suas premissas comunistas.

Após dois anos fora dos meios literários, o escritor voltou ao trabalho como colaborador do editorial Estúdios Cor, do qual, mais tarde, torna-se diretor literário, fazendo nesse período vários contatos com os literatos e intelectuais de forma geral, tornando-se cada vez mais conhecido, mantendo uma certa proximidade com grandes personalidades literárias, como, Adolfo Casais Monteiro (1908-1972) – escritor para quem Fernando Pessoa escreveu uma carta explicando a gênese do seu processo de heteronímia.

Em 1971, Saramago pediu demissão, porém nessa época já era conhecido e respeitado nos meios intelectuais, escreveu crônicas para jornais, teve uma sólida relação com o jornalismo de oposição (ao sistema ditatorial)¹⁶, escreveu críticas literárias para a revista antifascista *Seara Nova* e passou a ser editorialista no jornal *Diário de Lisboa*, que o permitia criticar o regime, de forma moderada, e ao mesmo tempo perceber de maneira mais clara a censura.

Quando já tinha 56 anos, decidiu se dedicar à escrita de ficção efetivamente. Em 1976, publicou *Manual de pintura e caligrafia*, obra não muito aceita pelo público. Em 1979, a peça teatral *A noite*. No ano de 1980, publicou *Levantado do Chão*. Nessa última, o que mais chamou a atenção do público foi a escrita que se caracterizava pela semelhança com a oralidade e, para tornar esse efeito possível, não obedecia as regras normativas de sintaxe e pontuação, utilizando a vírgula como o principal sinal de pontuação substituindo, na maioria das vezes, todos os outros, o único que permanece, mas mesmo assim poucas vezes, é o ponto final, desta maneira os períodos tornam-se mais longos do que os convencionais e a narrativa, mais intensa. (SCHWARTZ, 2006).

Assim, o texto elaborado pelo escritor não transmite apenas uma ideia de continuidade, como também uma sensação de fluxo de consciência, presente nas reflexões profundas do narrador ou do pensamento dos personagens, deste modo, exigindo uma maior atenção do leitor em relação ao texto. A essa forma de escrita, segundo Lopes (2010), convencionou-se chamar estilo saramagueano.

Mesmo tendo publicado essas obras, sua consagração como escritor ocorreu em 1982, com *Memorial de Convento*, cuja repercussão foi positiva de modo que lhe proporcionou vários prêmios. No ano de 1983, Saramago começou a preparar o material para escrever *O*

¹⁶ É possível que essa experiência tenha contribuído para as críticas aos jornais presentes na obra *O ano da Morte de Ricardo Reis*, estas aparecem na obra principalmente através da voz narrativa, que critica, na maioria das vezes de forma irônica, os jornais que informam sobre o governo ditatorial de forma idealizada, ocultando a face autoritária e ineficiente do governo.

Ano da Morte de Ricardo Reis (que seria publicado no ano seguinte). Essa obra buscou retratar o ano de 1936 e, por isso, fez-se necessário pesquisar, além de obras pós-salazaristas e de historiadores, os exemplares do jornal *O Século* e *Diário de Notícias*. As informações eram selecionadas e organizadas em uma espécie de agenda pelo autor.

O *Ano da Morte de Ricardo Reis* obra foi responsável pela aproximação de José Saramago com Pilar del Río, que já era sua admiradora quando leu essa narrativa, que a deixou “em crise” ao término da leitura. Essa reflexão fez Pilar caminhar pelas ruas de Lisboa percorrendo os lugares que aparecem no romance. Não satisfeita, entrou em contato com o autor para agradecê-lo pelo prazer de leitura proporcionado por aquele livro. Então, em 1986 marcam um encontro e Saramago leva Pilar até o túmulo de Pessoa, os dois percorrem juntos os lugares citados no livro e leem alguns fragmentos; esse foi o primeiro encontro da intensa união entre José Saramago e Pilar del Río. Saramago se casa pela segunda vez e é com Pilar que passa o resto dos seus dias.

Mais tarde, Saramago publicou *A Jangada de Pedra* (1986) e *História do Cerco de Lisboa* (1989) e, em 1991, quando já tinha 69 anos, publicou a sua mais polêmica obra: *O evangelho segundo Jesus Cristo*, que consiste numa reinterpretação criativa da Bíblia – livro sagrado dos cristãos. O escritor foi considerado herético não só pela Igreja Católica, como também, pelo governo português, que vetou sua participação para concorrer aos prêmios PEN Club Português e Prêmio Literário Europeu. Após essas rejeições, Saramago foi morar com Pilar na Ilha Canária de Lanzarote.

Além de várias de suas obras retratarem com riqueza a história de Portugal problematizando o passado ressaltando suas consequências na contemporaneidade o autor teve destaque também por outro estilo cujo aspecto marcante é a alegoria¹⁷. Essa nova temática tem início com a publicação de *Ensaio sobre a Cegueira*, em 1995, obra de grande sucesso que foi adaptada para o cinema e lançada em 2008, aumentando ainda mais a popularidade do autor.

Essa fase abrange também obras, como, *Todos os Nomes* (1997), *A Caverna* (2000), *O homem duplicado* (2002) e *Ensaio sobre a Lucidez* (2004). Caracterizam esse estilo a ruptura com coordenadas espaço temporais concretos, concentração em personagens individuais e a metamorfose do todo ficcional em alegorias, além da já existente escrita marcada pela

¹⁷ A alegoria costuma ser entendida como uma representação concreta de uma ideia abstrata, podendo ser considerada, assim, o próprio cerne da arte e da sua interpretação. Nesse sentido “A alegoria é um tropo do pensamento, uma ampliação da metáfora, consistindo na substituição, mediante uma relação de semelhança, do pensamento em causa, do qual aparentemente se trata, por outro, num nível mais profundo de conteúdo” (KOTHE, 1986, p.19).

oralidade (singular em Saramago), uso de ditos populares, aspectos de uma linguagem mais próxima do cotidiano (LOPES, 2010). Saramago falece em 18 de Junho de 2010, aos 87 anos. O corpo foi cremado e as cinzas foram depositadas aos pés de uma oliveira em Lisboa.

Tendo em vista a vivência autoral e produção literária extensa e peculiar, Corso-Ozelame salienta a importância de estudar Saramago, apontando aspectos relevantes em sua obra como as relações estabelecidas entre História e Ficção e a capacidade imaginativa, ambos diretamente relacionados ao questionamento de verdades e convenções. Nas palavras da autora:

Os romances de José Saramago merecem atenção não só devido aos laços que estabelecem entre História e Ficção, reconstruindo perspectivas de verdades, como também pela capacidade imaginativa do escritor, que, por meio de seus controversos narradores, manipula as convenções narrativas, questiona crenças e aspirações, contesta e comenta ideologias e atitudes, dialogando com os leitores. (CORSO-OZELAME, 2013, p.130).

É possível que esses mesmos tenham influenciado no reconhecimento do autor ainda em vida por meio das premiações com as quais foi contemplado. O primeiro prêmio recebido foi aos 57 anos, o Prêmio da Cidade de Lisboa homenageou o autor pela obra *Levantado do chão*. O de maior prestígio foi o prêmio Nobel de Literatura em 1998 que reforçou a grande qualidade desse escritor, que já era um consenso no meio literário. Esse prêmio impulsionou a popularidade de José Saramago, consequentemente, a venda de seus livros. Em 2002 *O homem duplicado*, por exemplo, foi o quinto livro mais vendido no mundo (LOPES, 2010), porém, o que mais lhe rendeu prêmios foi *O Ano da Morte de Ricardo Reis*.

Estes que significaram o reconhecimento pela riqueza da obra, não só pela intertextualidade tecida de maneira complexa e coerente com outro grande escritor português, Fernando Pessoa, mas também pela forma crítica como abordou importante contexto histórico, nesta obra Saramago “desmitifica o passado português, questiona crenças e valores, e propõe a *repensagem*, tanto do ontem, como do hoje. Literatura como provocação, como reflexão.” (FERREIRA, 2009, p.12).

2.4 O ANO DA MORTE DE RICARDO REIS

O Ano da Morte de Ricardo Reis uma obra que remonta ao contexto da ditadura de Salazar em Portugal, mais precisamente ao ano de 1936 em que os principais países da Europa estão sob governos ditatoriais. O personagem principal é o heterônimo Ricardo Reis

de Fernando Pessoa, poeta cujo temperamento era de espectador do mundo, não-envolvimento, o único dos seus heterônimos para quem Pessoa não apresentou uma data de falecimento - é a deixa de Saramago para o romance. Sendo assim, além de apresentar o protagonista, será apresentado, primeiramente, o contexto histórico europeu com base nos aspectos que mais aparecem na obra.

O contexto apresentado é a conturbada década de 1930, mais precisamente o ano de 1936, em que Portugal completa 10 anos sob o governo ditatorial de António de Oliveira Salazar (1889 – 1970), assim como a Alemanha e a Itália que também passam por um período de forte ditadura. Este contexto não serve somente de cenário como permeia toda a obra por meio das notícias de jornal e das reflexões dos narradores e personagens. E para tornar a análise de como esse contexto histórico se faz presente na obra, faz-se necessário apresentar com mais precisão o contexto histórico dos principais países mencionados na obra.

O golpe militar ocorre em 1926, e encontra uma Portugal com graves problemas políticos e econômicos decorrentes do fim da Monarquia em 1910 que culminou na separação entre Estado e Igreja Católica, e dos gastos com a 1ª Guerra Mundial. Essa disfunção econômica dificultou a geração de empregos e o aumento qualidade de vida que ligado à organizações trabalhistas gerou grande número de greves. Além disso, havia uma acirrada disputa entre partidos políticos, que resultou numa instabilidade política por meio da frequente troca de pessoas no poder. É válido pontuar que essa espécie de caos, é resultado de uma passagem da Monarquia para a República.

Tanto a instabilidade econômica e política, quanto o aumento do poder das classes assalariadas, descontentou a burguesia, que se uniu e encontrou o autoritarismo como solução para manter-se no poder e propiciar um desenvolvimento econômico que a beneficiasse. Desta forma, de acordo com Paschkes (1988) o período descrito contempla a primeira fase do governo salazarista, denominada pela autora como “etapa de implantação”, que durou de 1929 até 1945.

Durante esse período, mais precisamente a década de 30 em que se insere o ano abordado na obra, outros países também estavam sob regimes totalitários, como a Alemanha. Esta vivia um período muito conturbado perante o Nacional Socialismo de Adolf Hitler que, por meio do Partido Nacional Socialista dos Trabalhadores Alemães, chegou ao poder em 1933, trazendo consigo os seguintes princípios: antiparlamentarismo, racismo, antissemitismo/antijudaísmo, anticomunismo, totalitarismo e a oposição ao liberalismo econômico e político. Assim, a Alemanha estava sob a liderança totalitária, de um partido que

pregava o nacionalismo e a superioridade da raça ariana, que levou ao extermínio de várias outras, principalmente os judeus.

É durante esse mesmo período que a Espanha passa por um momento politicamente turbulento. Após o governo de Primo de Rivera, o rei Afonso XIII, depois de tentar restaurar o regime parlamentar e constitucional, percebeu uma instabilidade entre monarquistas e republicanos, abdicou do trono. Então perante novas eleições houve a segunda república. Quem governa o país, então, é Alcalá Zamora, e durante seu governo, apesar de optar pela laicização do Estado que desagradou a direita e católicos, a economia estava estável e com um leve crescimento.

Em 1931 anarquistas incendiam uma igreja, em 1932 um general monarquista tenta dar um golpe, mas não consegue. Em 1933 A direita ganha as eleições, a esquerda se revolta sem sucesso, e em 1936 os anarquistas apoiam a esquerda e esta ganha as eleições.¹⁸ Perante a insatisfação da direita, houve uma guerra civil entre esquerda, chamados de republicanos, que agrupava socialistas, comunistas e anarquistas; e direita, conhecida por nacionalistas ou falangistas, composta pela igreja, pelos militares, latifundiários e conservadores da época.

Neste conflito, posteriormente chamado de Revolução Espanhola, houveram várias batalhas, incluindo a de Badajós¹⁹, neste episódio os nacionalistas venceram. Somente após 3 anos os nacionalistas deram um golpe finalizando a revolução. É importante ressaltar que foi um importante episódio para a culminação da Segunda Guerra Mundial, pois tanto a URSS (União das Repúblicas Socialistas Soviéticas), apoiando a esquerda, quanto os nazismo alemão e o facismo italiano, ao lado da direita, puderam treinar armamentos e estratégias bélicas, utilizadas posteriormente na guerra.

É nesse contexto que o personagem Ricardo Reis volta do Brasil, onde estava auto exilado no Rio de Janeiro; desembarca do navio Highland Brigade em Lisboa, hospedando-se, por sugestão do taxista, no Hotel Bragança. Reis volta a Portugal, pois recebe um telegrama de Álvaro de Campos – heterônimo de Pessoa – sobre a morte do poeta Fernando Pessoa, tendo visto que a relação de intimidade proveniente da heteronímia se mantém no decorrer da obra.

Essa é a principal intertextualidade da narrativa, irônica já que esse personagem espectador está num momento histórico que exige uma maior criticidade e envolvimento. “Sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo” É a partir desse verso que a narrativa se estrutura, já que Ricardo Reis é configurado como o espectador da história, ficando à

¹⁸ Esse fato é comentado por Ricardo Reis com o mensageiro Ramón na obra, como se verá no próximo capítulo.

¹⁹ Essa batalha de Badajós é assunto de uma conversa entre Lúcia e Reis, em que ela lamenta os mortos.

margem dos acontecimentos, enquanto a Europa mergulha num turbilhão de conflitos (FONTES, 2010).

Contudo, há um movimento para despertar Reis de sua espécie de abulia, essa provocação é feita de diversas formas: por meio de notícias de jornais que lê, cenas que presencia, e conversas com Pessoa – também personagem – e Lídia personagem que se envolve com Ricardo Reis que remete a Lídia retratada como forma de musa nas odes do heterônimo.

Neste sentido, a problematização deste período vivido por Portugal ocorre por meio das vivências que esse personagem vai passando no decorrer da história, com destaque para o narrador que não só conta o que acontece com Reis, mas tece vários comentários agregando informações aos fatos e atribuindo um sentido maior a eles, assim situando o leitor sobre o que está acontecendo e porque. Nesta mesma estratégia de questionar Reis há um questionamento também do povo português, até que ponto esse Reis não é o reflexo do português se acomoda e não age diante da tirania de Salazar, assim de acordo com Fontes (2010) ironiza a forma com que os portugueses se deixam inebriar pelos desmandos do governo nazista.

O contexto histórico retratado na obra é apresentado do ponto de vista ficcional, sendo assim, nem todos os fatos relatados e personalidades históricas mencionadas na obra realmente aconteceram ou existiram. Isso ocorre porque, segundo o próprio autor, a obra é baseada na verossimilhança, com o intuito de integrar verdade e ficção a ponto do leitor não perceber o que é real e o que é fictício, como propõe em uma entrevista dada a um jornal no ano de publicação da obra: “Podemos sempre distinguir entre o real e o imaginário. Mas o que gostaria é de ter criado um estado de fusão entre eles de modo a que a passagem de um para o outro não fosse sensível” (AGUILERA, 2010, p.281).

Para desconstruir o cenário ficcional, o autor faz uso de elementos que estão presentes no mundo não ficcional, como lugares da cidade e pessoas públicas como Salazar. Logo, o autor da obra – Saramago – hospeda-se no mesmo hotel e no mesmo quarto em que o personagem Ricardo Reis se acomoda na obra, tendo caminhado várias vezes até o túmulo de Pessoa a fim de descrever de forma mais precisa o caminho que o personagem Ricardo Reis percorre na obra.

Também, utilizou-se de informações extraídas, dentre outros meios, de livros de história e notícias de jornais, que foram colhidas pelo autor através de um grande trabalho de pesquisa nos jornais portugueses do ano de 1936, (como já foi explicitado anteriormente) e sobre esse fato comenta Lopes: “Invocando suas memórias da Lisboa dos anos 1930,

consultando com atenção as edições de *O Século* e de outros jornais referentes ao ano de 1936” (LOPES, 2010, p.106). Assim, Saramago entretece os dados históricos em um tecido predominantemente ficcional, possuindo uma característica mais ensaística, além de estabelecer um diálogo intraliterário, justaposição de conteúdos narrativos, linhas independentes do enredo. (FERREIRA, 2009).

A fim de apresentar esse contexto histórico de forma crítica, rica em conteúdo e dinâmica, o escritor articula efetivamente com o narrador, que se apresenta onisciente e não apenas narra os fatos, mas reflete sobre eles criticamente e até de forma persuasiva, tornando-os mais claros. Os personagens Fernando Pessoa e Ricardo Reis, com toda a particularidade das suas relações, são vinculados a outros personagens de forma a refletir sobre o governo ditatorial e repensar a postura de espectador do mundo de Ricardo Reis diante da situação.

3. COMO O HISTÓRICO É RELACIONADO AO FICCIONAL?

Sabe-se, então, que *O Ano da Morte de Ricardo Reis* é uma obra histórica, que problematiza o ano de 1936 e todo o seu conturbado contexto histórico. Sendo, portanto, um exemplo de como a Literatura pode ser uma possibilidade, neste caso crítica, de olhar para o passado, tornando ainda mais evidente a aproximação entre a Literatura e a História cuja discussão teve início no primeiro capítulo desta pesquisa. Neste sentido, o atual capítulo visa analisar como a narrativa aborda o conteúdo histórico.

A obra foi lida cuidadosamente com foco nos fatos e comentários atrelados ao contexto histórico. Dessa forma, vários fragmentos foram destacados no intuito de levantar as principais ocorrências, isto é, quem são as personagens, o que eles estavam fazendo ou com quem estavam falando, por meio de que o contexto histórico é abordado e quais assuntos eram introduzidos na diegese.

Assim, foi observado que, na maioria dos casos, é o narrador quem comenta as vivências de Reis, bem como as notícias de jornal lidas por ele. Assim, predominando a voz do narrador que na maioria das vezes é crítica. É neste sentido que o presente capítulo explana sobre tal narrador e a forma como ele articula a História em cada trecho, apresentado adiante.

Outro aspecto percebido nos fragmentos destacados foram as conversas de Reis – contemplador - com Fernando Pessoa e Lúcia, principalmente com o ortônimo. São nestas conversas que as personagens refletem sobre os acontecimentos da época apresentados pelos jornais lidos por eles.

Dessa maneira, os fragmentos que apresentam os aspectos apontados serão analisados neste capítulo, que apresenta uma breve explanação do narrador característico dessa obra, bem como das principais personagens envolvidas nos trechos estudados.

3.1 O NARRADOR ONISCIENTE E INTRUSO

Uma narrativa, de acordo com Filho (1997), tem uma visão, um enfoque específico, e o narrador é fundamental para orientar esse enfoque. O narrador pode ser um personagem da narrativa, denominado intradieético por Soares (1989), nesse caso, toda a narrativa é contada a partir do modo como esse personagem vê a situação em que se encontra. Em contraponto, o

narrador pode estar fora do enredo, chamado por Soares (1989) de heterodiegético. Complementando, Filho (1997) propõe que este tipo de narrador pode ter três tipos de visões: uma totalizadora, em que sabe tudo a respeito de tudo, ou seja, onisciente; pode ter uma visão limitada, sabendo tudo somente a respeito dos personagens; e por fim, uma visão restrita, sabendo superficialmente sobre os personagens.

Essas perspectivas vão indicar se a visão geral será “com” ou “por trás”, termos definidos pelo próprio Filho (1997) para ilustrar respectivamente quando a visão é dada de dentro da narrativa – narrador personagem – ou quando é mostrada de fora da narrativa – narrador heterodiegético. Esta última permite analisar os personagens, pois busca, na maioria das vezes, revelar sua interioridade, a primeira, por sua vez, revela a interioridade do personagem que narra, os demais são apresentados conforme seu julgamento de valor.

Tendo em vista as classificações propostas pelo autor, mas deixando claro que o objetivo aqui não é meramente classificar o narrador da obra, mas utilizar estudos já realizados para compreendê-lo, é perceptível que o narrador da obra saramagueana em foco está fora da diegese. Assim, possui uma visão totalizadora, demonstrando várias vezes saber sobre os personagens e principalmente sobre o contexto histórico em que se encontram, revelando fatos desconhecidos dos personagens. Por saber de tudo que se passa no enredo Leite (1995) denomina este tipo de narrador como onisciente, e neste sentido o narrador colabora para uma visão macro e geral dos fatos, denominada por Filho (1997) como “por trás”, ou seja, ela sabe o que acontece “por trás” do aparente.

Deste modo o narrador deste romance histórico tem papel fundamental na apresentação dos fatos, característica comum nas obras de Saramago, as quais, frequentemente, apresentam um narrador que dialoga com o leitor por meio de comentários sobre o contexto apresentado e sobre as ações das próprias personagens, articulando intertextualidades e desconstruindo concepções. Além disso, Corso-Ozelame atribui a este narrador várias outras funções:

É o narrador saramaguiano quem amarra as diferentes vozes polifônicas, arranja a temporalidade da obra, promove reflexões acerca do que vê e coloca o leitor em crise – em seu estatuto onisciente, ele faz e desfaz, é feito e desfeito. (CORSO-OZELAME, 2013, p.130).

Essa expressividade e atuação do narrador de Saramago, de acordo com Schwartz (2005), estão relacionadas ao fato do autor não assumir que há uma cisão entre narrador e autor. Assim, o fato de se assumir como aquele que narra, justifica então, o nível de

autonomia e interferência dada a si mesmo por meio do narrador. Esse posicionamento do autor é perceptível na obra quando o narrador prevê o futuro, o que pode ser possível, sendo este narrador Saramago, pois o autor já vivenciou o período posterior, logo, já sabia o que aconteceria após o ano de 1936.

Além disso, há vivências saramagueanas experienciadas pelo narrador, como a sopa dos pobres, comentada e criticada pelo mesmo, como veremos a seguir, e vivenciada pelo autor (LOPES, 2000) que comeu a sopa. Outro exemplo diz respeito às notícias da revolução espanhola ouvidas na rádio por Saramago, assim como por Ricardo Reis na trama. Neste caso, entende-se que não é o narrador, mas está clara a influência biográfica na obra.

Essa interferência autoral confere certa autonomia ao narrador, podendo influenciar na sua “intromissão” em meio a narrativa, assim, caracteriza um tipo de narrador específico: Narrador Onisciente Intruso, que segundo Leite (1985), é aquele que não só tem conhecimento da trama e do contexto alheio às personagens, como também analisa esses aspectos levando em consideração a própria atitude deles. Nas palavras da autora, “Seu traço característico é a intrusão, ou seja, seus comentários sobre a vida, os costumes, os caracteres, a moral, que podem ou não, estar entrosados com a história narrada” (LEITE, 1985, p.27).

No caso desta obra, o narrador acrescenta diversas informações, de maneira que seu papel acaba por ter a mesma relevância dos personagens e, no que diz respeito ao aspecto histórico da obra, protagoniza várias passagens. Ou seja, diferente do narrador onisciente neutro, que apresenta fatos e características sem fazer intromissões, o narrador intruso pode adotar a posição de canal de informação, muitas vezes predominando suas próprias palavras, sentimentos e emoções, conforme Leite (1985).

Assim, sua voz, predominante em alguns trechos assemelha-se ao que Filho (1997) propõe como Monólogo, o autor difere o Tradicional e o Íntimo, o último diz respeito a relato de sentimentos íntimos, dando a impressão de que são reflexões inconscientes sem qualquer relação entre elas e com o decorrer do enredo, enquanto o primeiro permite comentários do narrador sobre os pensamentos apresentados.

Conforme se verá adiante, o narrador analisado não se encaixa em nenhuma das duas classificações, mas mescla ambas, à medida que apresenta reflexões nem sempre diretamente relacionadas à diegese, muitas vezes aparentemente de forma inconsciente e remete ao que Filho (1997) aponta como Monólogo Tradicional, pois ele mesmo é o narrador.

Essa característica remete ao que Hutcheon (1991) explana sobre o narrador da matificação historiográfica, que possui autonomia para criticar e refletir em relação ao que narra. Este modo de atuar do narrador faz parte, assim, de uma tendência pós-moderna de

crítica e questionamento como visto no capítulo anterior, assim a literatura se utiliza de um elemento essencial dela para criticar outras partes significativas: a diegese e o personagem. Então, a relação paradoxal de usar a Literatura para questionar a si mesma relaciona a obra em foco, mais especificamente o narrador, à teoria de Hutcheon (1991).

Há vários casos em que essa interferência do narrador está explícita, como se pode ver adiante, por exemplo, quando o narrador comenta uma notícia lida por Reis no jornal, que “fala” sobre uma cadela chamada Ugolina, que comeu todos os seus filhotes. Tal comentário é como uma conversa entre o narrador e o leitor, vejamos:

Agora imaginemos nós que as mulheres mal arraçadas durante a gravidez, e é o mais do comum, sem carne, sem leite, algum pão e couves, se punham também a comer os filhos, e, tendo imaginado e verificado que tal não acontece, torna-se afinal fácil distinguir as pessoas dos animais, este comentário não o acrescentou o redactor, nem Ricardo Reis, que está a pensar noutra coisa (SARAMAGO, 1998, p.16).

Vê-se que o narrador usa o pronome pessoal “nós” que indica a relação entre ele e o leitor, como se estivessem fora da realidade narrada, juntos a olhar e analisar o cotidiano de Reis. Aqui, cabe, quase que perfeitamente, o conceito de narratário intradieético de Soares (1989), entende-se, narratário como quem recebe as informações do narrador (neste trabalho tratado de leitor), portanto leitor dentro da diegese, aquele que está explícito, ou seja, está claro na trama que há um ser que aprecia/dialoga com as informações relatadas.

Seguindo a análise do trecho supracitado, o narrador faz sua crítica à situação das mulheres naquela época de forma a ressaltar sua condição de pobreza, dizendo que se fosse por falta de alimento as mães também poderiam comer seus filhos, pois viviam em situação de precariedade, e só não faziam isso porque eram seres humanos e não animais.

Ao final, o narrador ressalva que o comentário não fazia parte da notícia e nem era um pensamento de Reis, deixando claro que se tratava de uma reflexão dele proposta de forma direta ao leitor e enfatizando que Reis estava pensando em outra coisa. Isto é, o comentário a respeito das mães seres humanos não comerem seus filhos nada tinha a ver com as atitudes do protagonista ou o modo como ele pensava, era pura e simplesmente a voz do narrador, ali, predominando, sem um impacto nos rumos da diegese. Então, existe um narrador onisciente que atua na posição de espectador e comentarista da narrativa, pode-se até imaginar, de uma maneira meramente ilustrativa, que o narrador está sentado ao lado do leitor assistindo ao *reality show* da vida de Reis, comentando tudo que acontece.

Esse posicionamento de espectador comentarista é perceptível também quando o narrador se junta ao leitor, utilizando-se de verbos conjugados na primeira pessoa do plural: “estamos” “façamos”. Ambos observam Reis servir uma taça de vinho a mais no restaurante, ressaltando quão estranho isso parece:

No restaurante, Ricardo Reis encheu o seu copo de vinho, depois o do convidado invisível, e quando pela primeira vez o levou aos lábios fez um gesto como um brinde, não estamos dentro da cabeça dele para saber a quem ou a quê brindou, façamos como os criados da casa, já mal reparam, que este cliente, ainda assim, não é dos que mais dão nas vistas. (SAMARAGO, 1998, p.263).

Nota-se que o narrador afirma que não sabe o que Reis pensa. Onde está sua onisciência? No trecho anterior, o narrador revela que Reis estava pensando em outra coisa, ou seja, ele sabia que o protagonista não estava pensando sobre o fato da cadela comer os filhotes, mas agora revela não ter acesso aos pensamento da personagem. Esta é uma curiosidade que mostra a autonomia do narrador revelando a liberdade que possui de imprimir silêncios e subjetividades ao enredo.

Além disso, a onisciência deste narrador está clara quando mostra que está relatando o presente, mas já sabe o que ocorrerá no futuro, o que provoca a pergunta: de que lugar no tempo ele narra os acontecimentos? Provavelmente do futuro, principalmente se considerar uma provável aproximação do autor com o narrador, como o primeiro propõe. Observa-se essa hipótese no seguinte fragmento:

aí temos o Alberto Caeiro, coitado, que, tendo morrido em mil novecentos e quinze, não leu o Nome de Guerra, Deus saberá a falta que lhe fez, e a Fernando Pessoa, e a Ricardo Reis, que também já não será deste mundo quando o Almada Negreiros publicar a sua história (SARAMAGO, 1998, p.86).

O narrador comenta sobre quão importante teria sido à Caeiro (heterônimo pessoano), Reis e Pessoa ter lido um livro, que apesar de ser escrito antes do período retratado, só seria publicado dois anos após o mesmo período. Publicação da qual o narrador tem conhecimento, pois além de ser onisciente, é muito possível que esteja relatando os fatos do futuro.

Toda essa caracterização do narrador atuante na obra – suas atitudes de comentar, criticar e revelar (ou não) algum detalhe – contribui para a reflexão que tece dos fatos históricos. Assim, mostra que, como apontado no primeiro capítulo, a Literatura pode questionar um contexto fazendo com que o leitor reflita sobre ele resultando numa abordagem

diferente que se tem do período, ou de uma personagem histórica. Nesse sentido, o fato de o narrador da obra ser intruso e onisciente – característica da metaficção historiográfica – colabora para uma abordagem do passado – semelhança entre a Literatura e a História – de uma forma mais crítica, problematizando tanto a Literatura, quanto a História.

O comportamento do narrador e a crítica ao período estão clara em meio a obra e, um dos que recebe o enfoque do mesmo é a situação da população menos favorecida de Portugal:

Bodos²⁰ aos pobres por todo O país de cá, ceia melhorada nos asilos, que bem tratados são em Portugal os macróbios, bem tratada a infância desvalida, florinhas da rua, e esta notícia, O presidente da câmara do Porto telegrafou ao ministro do Interior, em sessão de hoje a câmara municipal da minha presidência apreciando o decreto de auxílio aos pobres no inverno resolveu saudar vossa excelência por esta iniciativa de tão singular beleza. (SARAMAGO, 1998, p.15/16).

Este trecho é um exemplo disso, o narrador relata as notícias do jornal lidas por Reis, entre elas está a que informa que o governo irá dar um auxílio aos pobres no inverno. Acrescentando inicialmente que o governo é assistencialista, aponta que essa ajuda é uma espécie de “esmola” aos pobres, idosos e crianças, e ao final tece um elogio ao Ministro do Interior, caracterizando a ajuda aos pobres como um ato de beleza singular. Nota-se nesta observação uma ironia, de forma que parece que o narrador não concorda que há beleza em dar esse tipo de ajuda ao povo.

A questão da pobreza persiste ao narrar que, durante um passeio, Reis presencia milhares de pessoas esperando o bodo (distribuição de comida) do jornal O Século, e ao enfatizar a desigualdade por meio da caracterização de Portugal como uma terra rica em pobres. O narrador conclui este trecho com a afirmação de que desejam todos os dias que os pobres morram (não diz quem, mas é possível que seja os governantes, ou os não-pobres), exceto no dia da distribuição de comida, pois não fossem eles sobraria comida e haveria prejuízo.

Ricardo Reis subiu a rampa da Calçada dos Caetanos, dali podia apreciar o ajuntamento quase à vol d'oiseau, voando baixo o pássaro, mais de mil, o polícia calculara bem, terra riquíssima em pobres, queira Deus que nunca se extinga a caridade para que não venha a acabar-se a pobreza, esta gente de xale e lenço (...). Ali estão, estarão, à espera de que chegue a sua vez, horas e horas de pé, alguns desde a madrugada(...) dia de bodo é o único em que se

²⁰ Bodo é a distribuição de comidas e roupas aos pobres realizada na primeira segunda-feira após o dia de pentecostes (data do calendário cristão em que se comemora a vinda do Espírito Santo aos apóstolos). Este costume foi instituído em Portugal no séc. XIII pela Rainha Santa Isabel.

lhes não deseja a morte, por causa do prejuízo que seria (SARAMAGO, 1998, p.41).

Essa última fala deixa claro o que pensa sobre as esmolas dadas aos pobres, justificando as críticas feitas nos trechos anteriormente analisados. O narrador acredita que não há desenvolvimento no país, caso houvesse não seria necessário esmolas e auxílios desta maneira. Ainda acrescenta que o governo coopera com esse tipo de atitude, e por meio das assistências se autopromove como um governo bem sucedido, cujo desenvolvimento impacta a população.

Esse tipo de medida governamental parece estar nas entranhas do modelo de governo de Salazar, porque novamente o narrador comenta uma futura implementação de distribuição de alimento, neste caso, a “Sopa dos Pobres”:

por estes dias discursará um ministro a preconizar a criação duma sopa dos pobres em cada freguesia, e o mesmo ministro, vindo dos lados de Beja, declarará aos jornais, Verifiquei no Alentejo a importância da beneficência particular na debelação da crise do trabalho, o que, traduzindo para português de todos os dias, quer dizer, Uma esmolinha senhor patrão por alma de quem lá tem (SARAMAGO, 1998, p.98).

Nesta última expressão o narrador faz uma espécie de tradução que desconstrói o discurso político, como se desvendasse a real mensagem transmitida. Essa crítica não cessa e, então, o narrador “conta” ao leitor que Ricardo Reis já conheceu todos os tipos de assistência governamental aos pobres, assim, retoma as ações assistenciais já comentadas nos trechos anteriores:

O senhor doutor já teve ocasião de ver que espécie de gente é o povo deste país, mais estamos na capital do império, quando no outro dia passou à porta do Século, aquela multidão à espera do bodo, e se quiser ver mais e melhor vá por esses bairros por essas paróquias e freguesias, veja com os seus olhos a distribuição da sopa, a campanha de auxílio aos pobres no inverno, iniciativa de tão singular beleza, como escreveu no telegrama o presidente da câmara do Porto, de boa lembrança, e diga-me se não valia mais deixá-lo morrer, poupava-se o vergonhoso espectáculo do nosso mundo, sentam-se na berma dos passeios a comer a bucha de pão e a rapar o tacho, nem a luz eléctrica merecem, eles basta lhes conhecer o caminho que vai do prato à boca e esse até às escuras se encontra (SARAMAGO, 1998, p.58).

Nota-se um leve desprezo pelo povo português quando diz “espécie de gente”, visto que a primeira palavra é comumente utilizada para se referir a animais. Esse modo pejorativo de se referir ao povo reflete uma espécie de indignação em relação ao conformismo, que por

sua vez, influencia na precariedade do modo como vivem, ou seja, o desprezo não é pelo povo em si, mas pela miséria e mediocridade a que se sujeitam. Isso é perceptível quando o narrador descreve que eles se contentam com pouco, não tendo infraestrutura básica como energia elétrica, um pouco de comida já lhes é o suficiente e, principalmente, não percebem as mazelas do lugar onde vivem.

Arelada a essa assistência, muito parecida com caridade, está o entretenimento, afinal, o que seria de um governo ditador sem o tradicional “Pão e Circo”? Fórmula utilizada na Idade Média para que a população não percebesse as irresponsabilidades administrativas, e não se rebelasse. A crítica do narrador não está explícita, mas se faz presente, pois o narrador elogia o esforço do povo português em trabalhar, ao mesmo tempo que, mostra como se o governo não contribuísse para que os portugueses trabalhassem mais, tendo em vista a quantidade de entretenimentos, e assistências ofertadas:

muito se esforça o povo português por ser bom e trabalhador, enfim, vai no conseguindo, mas em compensação não lhe faltam divertimentos, os concertos das bandas filarmónicas, as iluminações, os ranchos, os fogos-de-artifício, as batalhas de flores, os bodos, uma contínua festa (SARAMAGO, 1998, p.191).

Assim, o povo português vivia de esmolas e entretenimento, mas sem infraestrutura e educação básica, como é possível perceber quando, a partir das notícias lidas por Reis, o narrador critica o Ministro da Instrução (Pacheco) pelo posicionamento em relação à educação:

não é Pacheco menos sábio se amanhã disser, como dirá, que se deve dar à instrução primária elementar o que lhe pertence e mais nada, sem pruridos de sabedoria excessiva, a qual, por aparecer antes de tempo, para nada serve, e também que muito pior que a treva do analfabetismo num coração puro é a instrução materialista e pagã asfixiadora das melhores intenções, posto o que, reforça Pacheco e conclui, Salazar é o maior educador do nosso século, se não é atrevimento e temeridade afirmá-lo já, quando o século só vai vencido um terço (SARAMAGO, 1998, p.51).

Ao narrar a notícia que Reis lê sobre os ministros do Estado Novo, faz um comentário irônico “Não é menos sábio...”, (seria então mais sábio?). Nesta frase o autor faz relação com o fato de os jornais portugueses dizerem que a população está sendo beneficiada pela ótima administração do governo, assim nota-se um tom irônico ao afirmar que ambos – governo e jornal – são igualmente sábios, o jornal, por afirmar que o governo é eficiente em atender a

população, e o governo por dizer que a educação básica é suficiente, e que não há necessidade de algo mais aprimorado, pois pode até ser prejudicial aos corações puros.

Nota-se aí ironia, e a onisciência quando o narrador comenta, à parte da trama, prevendo o futuro e tecendo uma crítica ao que Pacheco – uma espécie de Ministro da Educação – dirá.

Como se não bastasse a pobreza e a falta de educação, havia, também, uma liberdade de expressão limitada:

Ora, diante da magnífica alegria, bem podemos proclamar, é mesmo nosso dever, que as comemorações do Primeiro de Maio perderam por toda a parte o seu sentido clássico, não temos culpa que em Madrid o festejem nas ruas a cantar a Internacional e a dar vivas à Revolução, são excessos que não estão autorizados na nossa pátria (SARAMAGO, 1998, p.191).

A indignação do narrador se pauta no fato de que não faz sentido celebrar a mesma data da revolta que reivindica direitos trabalhistas, visto que se trata de uma sociedade em que não é permitido fazer protestos. Comparando a situação lusitana com a espanhola, afirma que cantar e dar vivas à revolução são excessos não permitidos a Portugal. Nota-se a palavra “excesso” como uma provocação, propondo de forma irônica (por isso oposto ao que se diz), “Seria pedir muito poder festejar uma revolução de maneira livre?”.

Todas essas mazelas problematizadas pelo narrador são apontadas por ele como possíveis causas de uma grande emigração portuguesa, afirmando que as pessoas saem do país em busca de melhores condições e oportunidades:

Claro que não é por razões dessas que a gente de cá emigra. A nós tanto nos faz pátria como mundo, a questão é encontrar um sítio onde se possa comer e juntar algum dinheiro, Brasil seja, para onde em Março foram seiscentos e seis, ou Estados Unidos da América do Norte, para onde viajaram cinquenta e nove, ou Argentina, que já lá tem mais sessenta e cinco, (SARAMAGO, 1998, p.166).

O narrador começa respondendo uma suposta pergunta do leitor, esclarecendo que não é por uma possível revolução na Espanha, que com certeza afetará Portugal, que o povo emigra, mas pela busca por um lugar onde possa se desenvolver; e conclui utilizando dados que apontam os principais países que os portugueses buscam (um lugar onde se possa comer e juntar dinheiro), entre eles está o Brasil, lugar de onde Ricardo Reis voltou.

Observa-se que o narrador faz uma ressalva, apontando que o patriotismo não é tão intenso a ponto de fazer o povo permanecer no país, e quando faz essa ressalva se inclui como

povo português por meio do pronome pessoal conjugado na primeira pessoa do plural “nós”, fato que se faz notável no livro todo, pois mostra o domínio que tem do assunto, ou seja, da situação portuguesa na época.

Tendo em vista os fragmentos analisados, percebe-se que o narrador não está satisfeito com modo de governar do Estado Novo, apontando, algumas vezes de forma irônica, outras de forma direta, que há prejuízos para a população devido ao modo como o governo se posiciona. O narrador aponta que o Estado não proporciona trabalho para que as pessoas saiam do nível de pobreza e não dependam de esmolas, além de não oferecer uma educação de qualidade, assim, causando o descontentamento que tem como resultado a emigração.

Além das críticas às medidas tomadas perante o povo, há, também, uma crítica à característica fundamental do Estado Novo, o nacionalismo que tenta convencer a população de que servir ao exército é defender a pátria, e por isso, questão de honra:

Nunca mãe alguma, ao dar à luz um filho, pode atirá-lo para um mais alto e nobre destino do que o de morrer pela sua terra, em defesa da pátria, filho duma puta, estamos a vê-lo a visitar as maternidades, a apalpar o ventre às grávidas, a perguntar quando desovam, que já vão faltando soldados nas trincheiras, quais, ele o saberá, também podem ser projectos para o futuro. (SARAMAGO, 1998, p.166).

Percebe-se que a indignação é tão grande que o narrador utiliza palavras de baixo calão, como a expressão “filho duma puta” quando interrompe um discurso que seria do governante e passa a repudiar sua atitude perante as mães. Além disso, ao descrever a atitude de ir às maternidades, o narrador substitui o verbo parir por desovar, comparando as mães a animais. Este termo mostra, assim como o termo anterior, uma certa agressividade, insinuando que é assim que Salazar vê as mulheres que têm filhos: como fábricas de soldados. Ao invés de seres humanos que merecem liberdade e dignidade, números que lutarão por uma nação melhor, de acordo com a perspectiva do governo português, que, aparentemente, é administra o país de forma benéfica para toda a população.

O aliciamento de jovens para o exército é sistematizado com a criação da Mocidade Portuguesa, que segundo ele “quando iniciar a sério os seus trabalhos, abrangerá, logo de entrada, cerca de duzentos mil rapazes, flor ou nata da nossa juventude” (SARAMAGO, 1998, p.235). A ironia se insere quando descreve uma possibilidade de o filho da Lúcia fazer parte desta organização:

Se o filho de Lúdia vier a nascer, se, tendo nascido, vingar, daqui por uns anos já poderá ir aos desfiles, ser lusito, fardar-se de verde e caqui, usar no cinto um S de servir e de Salazar, ou servir Salazar, portanto duplo S, SS, estender o braço direito à romana, em saudação (SARAMAGO, 1998, p.235).

Na descrição é possível notar um leve deboche na descrição do cinto em que afirma que o S significaria servir Salazar, e nesse sentido propõe um duplo S para expressar melhor o que este símbolo realmente queria dizer; além de fazer referência à polícia de Hitler - *Schutzstaffel* – abreviada por “SS”. Ainda finaliza afirmando que o filho de Lúdia saudará Salazar, assim como os outros formados para saudar a pátria, e isso inclui, e talvez venha em primeiro lugar, o representante dela.

Criada a instituição, o número de jovens crescia, e o narrador lamenta e compara a inscrição a um martírio, estabelecendo uma intertextualidade com a Bíblia e as palavras de Jesus na Santa Ceia quando já sabia que seria traído e morto no dia seguinte:

firmaram a carta, e por seu firme pé a levam ao correio, ou trémulos de cívica comoção a entregam ao porteiro do ministério da Educação Nacional, só por respeito religioso não proclamam, Este é o meu corpo, este é o meu sangue, mas qualquer pessoa pode ver que é grande a sua sede de martírio (...) (SARAMAGO, 1998, 244).

Após descrever o fervor do ato de inscrição, o narrador descreve o arrependimento: possíveis reflexões que buscam justificar anos de serviço na instituição.

Daqui por uns anos, vinte, trinta, cinquenta, que pensarão os homens maduros, os velhos, se lá chegarem, deste entusiasmo da sua mocidade, quando leram ou ouviram, como um místico clarim, os jovens alemães que diziam, Nós não somos nada, e acorreram sublimes, Nós também, nós também não somos nada. Dirão assim, Pecados da juventude, Erros da minha grande inocência, Não tive quem me aconselhasse, Bem me arrependi depois, Foi meu pai quem me mandou, Eu acreditava sinceramente, A farda era tão bonita, Hoje tornaria a fazer o mesmo, Era uma maneira de subir na vida, Ficavam mais bem vistos os primeiros, É tão fácil enganar-se um jovem (SARAMAGO, 1998, p.244).

Sublinha-se neste fragmento o momento em que os soldados dirão, assim como os soldados alemães, que não são nada, ou seja, o narrador chama a atenção para o fato de não importarem ao sistema ou ao governo, ponto que está relacionado ao uso do termo “desovar”, citado anteriormente, de forma que entende-se que as mãos fornecem ferramentas de defesa do Estado – números, não pessoas. Então, o narrador mostra que há diversas reflexões possíveis a serem realizadas pelos jovens depois de muitos anos de trabalho, e ao final conclui

que estes foram enganados pelo discurso do regime, e tudo o que fizeram foi sacrificar-se por ele.

As críticas por parte do narrador ao governo, como foi explanado, são muitas, e elas se estendem à própria pessoa do ditador. Há diversas críticas em relação à imagem que se cria de Salazar, e elas aparecem, em sua maioria, de forma sutil, por meio de ironias que se transvestem de elogios exagerados ou comparações. Como ocorre no trecho a seguir, em que a indignação para com o ditador por parte do narrador é notada na forma como o descreve e o compara com Hitler:

Agora se festejaram duas datas, a primeira que foi do aparecimento do professor António de Oliveira Salazar na vida pública, há oito anos, parece que ainda foi ontem, como o tempo passa, para salvar o seu e o nosso país do abismo, para o restaurar, para lhe impor uma nova doutrina, fé, entusiasmo e confiança no futuro, são palavras do periódico, e a outra data que também diz respeito ao mesmo senhor professor, sucesso de mais íntima alegria, sua e nossa, que foi ter completado, logo no dia a seguir, quarenta e sete anos de idade, nasceu no ano em que Hitler veio ao mundo e com pouca diferença de 6 dias, vejam lá o que são coincidências, dois importantes homens públicos (SARAMAGO, 1998, p.190).

Salienta-se a quantidade de elogios que são feitos ao ditador, e então o narrador faz uma ressalva, “são palavras do periódico”, como se não se compromettesse com as qualidades atribuídas ao governante. Então, associando a data em que Salazar chega à vida pública à data de nascimento de Hitler. Atenta-se para o fato de que o narrador os caracteriza como homens públicos, ou seja, não necessariamente eficientes ou bons, apenas públicos, e agrega a essa caracterização o adjetivo “importante”, que também não exprime um juízo de valor específico, mas reconhece o fato de ambos serem governantes de dois notáveis países europeus. Está claro que só é possível perceber a crítica presente neste trecho à medida que já vem sendo realizado um percurso de análise do posicionamento deste narrador.

O narrador e a ironia com que aborda determinado aspecto histórico fica claro no seguinte trecho:

Diz-se, dizem-no os jornais, quer por sua própria convicção, sem recado mandado, quer porque alguém lhes guiou a mão, se não foi suficiente sugerir e insinuar, os jornais, em estilo de tetralogia, que, sobre a derrocada dos grandes Estados, o português, o nosso, afirmará a sua extraordinária força e a inteligência reflectida dos homens que o dirigem. Virão a cair, portanto, e a palavra derrocada lá está a mostrar como e com que apocalíptico estrondo, essas hoje presunçosas nações que arrotam de poderosas, grande é o engano em que vivem, pois não tardará muito o dia, fasto sobre todos nos anais desta sobre todas pátria, em que os homens de Estado de além-fronteiras virão às

lusas terras pedir opinião, ajuda, ilustração, mão de caridade, azeite para a candeia, aqui, aos fortíssimos homens portugueses, que portugueses governam, quais são eles, a partir do próximo ministério que já nos gabinetes se prepara, à cabeça maximamente Oliveira Salazar, presidente do Conselho e ministro das Finanças, depois (...) (SARAMAGO, 1998, p. 50/51).

No início do parágrafo o narrador critica a índole da notícia presente no jornal, pois não parece retratar uma informação baseada em fatos, mas ter sido criada pelo próprio redator. O narrador afirma que a informação pode ter sido gerada por convicção própria, ou por encomenda de “alguém que lhes guiou a mão”. Além de relacionar o modo com que os fatos são apresentados com um tipo de teatro africano, utilizando o termo “tetralogia” que faz referência a um grupo de 4 obras teatrais: três tragédias e uma satírica. Essa alusão mostra o teor trágico da informação transmitida, neste caso seria a queda de outros países e talvez a sátira, também é possível inferir que seja a ajuda de Portugal a estas nações.

Essa inferência é passível de ser realizada porque o autor ironiza o chefe de Estado de Portugal: “o nosso, afirmará a sua extraordinária força e a inteligência reflectida dos homens que o dirigem”, ainda mais adiante acrescenta: “fortíssimos homens português, que portugueses governam”, e ao apresentar Salazar ressalta quão alto é seu cargo: “à cabeça maximamente Oliveira Salazar”. Assim, percebe-se que a ironia ocorre por meio do exagero na caracterização de forma positiva do governante, acentuada pelas palavras “fortíssima”, “extraordinária” e “maximamente”. Nesse sentido, aborda de forma irônica como Portugal ajudaria os países mais desenvolvidos quando necessitados.

Em vista disso, observa-se que Salazar não é o único governante que aparece na obra, Hitler é criticado por ter ações que se opõem ao seu discurso:

que vale é haver ainda vozes neste continente, e poderosas elas são, que se erguem para pronunciar palavras de pacificação e concórdia, falamos de Hitler, da proclamação que ele fez perante os camisas castanhas, A Alemanha só se preocupa em trabalhar dentro da paz, e, para calar definitivamente desconfianças e cepticismos, ousou ir mais longe, afirmou peremptório, Saiba o mundo que a Alemanha será pacífica e amará a paz, como jamais povo algum soube amá-la. É certo que duzentos e cinquenta mil soldados alemães estão prontos a ocupar a Renânia e que uma força militar alemã penetrou há poucos dias em território checoslovaco, (SARAMAGO, 1998, p.89).

Neste fragmento não há necessidade de uma interferência linguística muito criativa por parte do narrador, pois só o paralelo de dois fatos - o discurso do Hitler, e a invasão dos outros países - já é suficiente para provocar o leitor. Além disso, o exagero da fala do ditador é em si bastante irônico, pois o narrador mesmo comenta que ele precisa convencer e acabar

com as desconfianças, assim, chega ao ponto de dizer que a Alemanha amará a paz como ninguém.

A contradição e o exagero também estão presentes na crítica que se faz à Mussolini, contrapondo sua imagem de santidade a suas ações de guerra na Etiópia:

Porém, melhor que tudo, por vir de mais subida instância, logo abaixo de Deus, foi proclamar o cardeal Pacelli que Mussolini é o maior restaurador cultural do império romano, ora este purpurado, pelo muito que já sabe e o mais que promete vir a saber, merece ser papa, oxalá não se esqueçam dele o Espírito Santo e o conclave quando chegar o feliz dia, ainda agora andam as tropas italianas a fuzilar e a bombardear a Etiópia, e já o servo de Deus profetiza império e imperador, ave-césar, ave-maria. (SARAMAGO, 1998, p.98).

Dado o exposto, nota-se que após citar o elogio feito pelo cardeal, o narrador acrescenta que pelo que se sabe do presidente o faz jus posição de papa, aí está o exagero, pois propõe que lhe dê o cargo máximo da igreja católica. Em seguida está a desconstrução, ao desejar que o Espírito Santo o acompanhe quando seu exército bombardear a Etiópia.

Por fim, reporta-se a ele, por meio da saudação referente ao imperador romano Cesar, como servo de Deus que pretende ter um império e, de modo irônico, acrescenta Ave-Maria, não só como uma referência religiosa, já que o governante é considerado um homem de Deus, mas uma expressão que, de maneira usual, também exprime surpresa ou indignação, assim como “Meu Deus”, “Ave mãe”. Logo há um pesar nessa possível ascensão a imperador e na própria ideia de império, que é o que se busca à medida que se ataca outro país para agregar suas terras.

A contradição parece ser algo realçado pelo narrador na maioria dos políticos aos quais se refere, logo, o mesmo acontece com Franco quando sua postura radical perante a guerra é contrastada com a sua precaução em não matar inocentes.

Guerra sem quartel, guerra sem tréguas, guerra de extermínio contra o micróbio marxista, ressaltando-se, porém, os deveres humanitários como se depreende de palavras que o general Franco proferiu, Ainda não tomei Madrid porque não quero sacrificar a parte inocente da população, bondoso homem, aqui está alguém que nunca ordenaria, como fez Herodes, a matança das criancinhas, esperaria que elas crescessem para não ficar com esse peso na consciência e para não sobre carregar de anjos o céu (SARAMAGO, 1998, p.254).

Verifica-se inicialmente a repetição da palavra “guerra”, atribuindo uma intensidade que acaba por estabelecer um contraste ainda maior com a ressalva: “deveres humanitários”.

Então, após a transcrição das palavras do general, há o elogio irônico “bondoso” e, depois, a comparação com Herodes, que sublinha ainda mais a ironia, principalmente com o comentário final em que diz que o rei não mata as crianças, mas espera até que elas cresçam, para então matar adultos, aí está a catarse que revela que Franco não atacará Madrid, mas com certeza encontrará uma maneira tão ruim quanto de atacar a Espanha.

Neste tópico (3.1) foi possível perceber que o narrador não compactua com os regimes ditatoriais da época, criticando principalmente Salazar. Os principais apontamentos são referentes ao modelo de governo que não propicia boas condições de vida à população, assim realça os aspectos de pobreza e falta de infraestrutura. Outra grande crítica ao modelo de governo ditatorial é ao próprio nacionalismo, que submete a população a diversas situações em nome da nação, e que está atrelada à imagem de líder supremo que se propaga do Ministro das Finanças – Salazar – bem como dos outros ditadores da época.

Ao tecer um comparativo da situação de guerra e de falta de liberdade, o narrador tenta problematizar, e, de certa forma, desvendar que por trás destas imagens imaculadas veiculadas existe uma realidade não condizente com o mérito que é dado a eles.

Essas reflexões, como pode ser observado nos fragmentos acima analisados, são tecidas, em sua maioria, por meio da ironia, ou seja, o ato de afirmar algo na intenção de se fazer compreender o contrário. Esse contrário não é somente oposto, mas um outro ponto de vista, o verso, bem como não o elimina, não o substitui, mas o põe à prova, como uma outra opção, ou seja, “uma percepção oscilante e, contudo, simultânea de significados plurais e diferentes” (HUTCHEON, 2000, p. 102).

De acordo com Hutcheon (2000), a ironia é perceptível porque o leitor está circunscrito a uma “comunidade discursiva” relacionada com o leitor e com as possibilidades de leitura a partir do seu pertencimento cultural, ou seja, a ironia só é entendida se o leitor tiver um conhecimento de mundo que consiga estabelecer conexões com os silêncios apresentados pela ironia.

No caso desta obra, o leitor poderia ser português, ou ter um grande conhecimento da História de Portugal e da Europa de certa forma. Talvez mais especificamente, precisaria entender o posicionamento político de Salazar, ou ter uma idade suficiente para vivenciar este período.

É possível considerar, então, que o narrador onisciente intruso e a ironia são estratégias literárias e discursivas, respectivamente, utilizadas por Saramago nesta obra para revisitar e problematizar o contexto histórico da época tornando a narrativa próxima à História, pois possibilita ao leitor o resgate do passado em vista de se reconhecer no presente.

3.2 RICARDO REIS CONVERSA COM OUTROS PERSONAGENS

Tendo em vista o que foi explanado até aqui sobre o narrador, sublinha-se o fato deste não possuir valor de forma independente, mas atrelado ao enredo e ao personagem que como o narrador, não pode ser considerado de forma isolada. Na obra estudada a relação entre o narrador e a personagem é ainda mais estreita, pois o narrador tem personalidade e autonomia para tecer comentários sem preocupação com isenção, imprimindo sua opinião a respeito do que narra. Assim, ele vai além de delimitar um foco, como propõe Beth Brait ao comparar o narrador à uma câmera, ele, por meio dos comentários, emite filtros que alteram a imagem retratada, assim, determina o que sabemos sobre o personagem, o que pensamos sobre ele e quem é ele.

Considerando a complexidade da relação entre narrador e personagem e do personagem em si, é válido observar o percurso histórico feito por Brait que mostra como a perspectiva em relação a obra literária e consequentemente, ao personagem, mudou com o passar do tempo, tendo início com Aristóteles.

De acordo com Brait (1985) a interpretação do conceito de verossimilhança de Aristóteles, já mencionado no primeiro capítulo, interpretado como semelhança com a realidade externa e não como coerência interna da diegese, fez com que o personagem fosse visto como retrato do ser humano do mundo não ficcional. Durante o período medieval e século XVI os personagens apresentavam-se como exemplos morais a serem seguidos, e essa perspectiva vigora até o século XVIII. Neste século o romance sofre transformações coincidindo com a afirmação do público burguês, aí então a personagem é interpretada como representação psicológica do autor, esse conceito de personagem acompanhado do romance realista tem seu auge na segunda metade do século XIX.

Durante o século XX há uma mudança na concepção de romance, e George Lukács “encara essa forma narrativa como sendo o lugar de confronto entre o herói problemático e o mundo do conformismo e das convenções” (BRAIT, 1985, p.39). Neste mesmo período, o crítico inglês Forster ao estudar o personagem como elemento do romance, propõe que existem personagens planas e redondas. As planas são as personagens constantes, tipificadas e sem profundidade psicológica, e as redondas são as complexas e multidimensionais (BRAIT, 1985). Considerando esta última abordagem, Ricardo Reis, personagem da obra em foco, é

uma personagem redonda, pois, além de não ser tipificado, possui a intertextualidade com o heterônimo pessoano que o torna complexo e com profundidade psicológica; isso será apresentado detalhadamente mais adiante.

Em contraposição a essas teorias que interpretavam a obra em relação à realidade exterior, em 1915 os formalistas russos propuseram que a obra literária é um sistema de signos organizado e conseqüentemente o personagem se constitui um ser de linguagem que possui fisionomia própria, ou seja, o personagem é uma construção linguístico literária e não um espelho humano, mas aquele que participa do enredo “dando vida” à narrativa. É esse o ponto de vista de Brait, ela defende que o personagem não deve ser interpretado como cópia do ser humano ou espelho deste, mas como um ser literário que possui seus valores e características constituídos dentro da narrativa.

Diferente de Corrêa (2008), que, numa perspectiva psicanalítica da literatura, afirma que existe a possibilidade de o personagem ser inspirado em uma pessoa conhecida pelo escritor: “Podemos pensar também que o personagem é a encarnação de alguém recortado da realidade do escritor, que se torna uma espécie de espelho da realidade com a qual o leitor se defronta.” (CORRÊA, 2008, p.49). Além disso, o autor aduz que o leitor irá inconscientemente comparar pessoas que conhece com o personagem da obra, assim propõe que a credibilidade do personagem depende da coerência de seus pensamentos e ações com as pessoas que o leitor traz em sua mente. Interessante perceber como esse autor considera o conhecimento prévio do leitor e as possíveis relações que ele estabelece entre o que já conhece e as informações em que se depara na obra. Segundo Corrêa o personagem deve se situar em diferenças que o torne particular ou original, mas deve possuir algo universalizado no que pensa ou fala e na sua história.

Antonio Candido (1968) também considera esse vazio a ser preenchido pelo leitor, explicando que por mais que um personagem tenha sido criado e caracterizado pelo autor, ele não é definitivo, pois está sujeito às variadas interpretações do leitor. Isso também ocorre, pois a caracterização dá a impressão de vida, e como “vida” permite diversas reflexões.

Porém, para que esse leitor consiga perceber a vivacidade do romance, este precisa apresentar coerência interna, havendo relações e sintonia entre os diversos elementos da narrativa. Mesmo considerando a relação entre o extra literário e o literário, o autor ressalta a coerência interna da obra como elemento fundamental para compreensão da obra, ou seja: “A ligação entre os personagens em suas relações recíprocas marca os parâmetros que dão o sentido do existir para o leitor.” (CORRÊA, 2008, p.48). É considerando essa relação do personagem com outros personagens em seu meio, que mais adiante será explicado quem é

Ricardo Reis e quais as suas relações com os personagens com quem conversa e por sua vez contribui para a historicidade do romance.

Entre outros autores que tratam da questão do personagem na literatura está Rosenfeld, que estuda a personagem comparando-a à pessoa física. As pessoas reais para o autor são determinadas “integradas de uma infinidade de predicados, dos quais somente alguns podem ser “colhidos” e “retirados” por meio de operações cognoscitivas especiais.” (ROSENFELD, 1968, p.25). Enquanto os personagens literários são:

sêres humanos de contornos definidos e definitivos, em ampla medida transparentes, vivendo situações exemplares de um modo exemplar (exemplar também no sentido negativo). Como sêres humanos encontram-se integrados num denso tecido de valores de ordem cognoscitiva, religiosa, moral, político-social e tomam determinadas atitudes em face desses valores (ROSENFELD, 1968, p.35).

Como se nota Rosenfeld (1968) propõe que a personagem tem (apenas) contornos definitivos, o que é possível entender que há algo definido pelo autor, mas está implícito que o que está dentro deste contorno pode ser preenchido pelo leitor, assim segue a mesma linha do que propõem Corrêa (2008) e Candido (1968). O autor também diz que são transparentes, não por completo, mas em sua maioria, será que os personagens possuem muita transparência? Não é o que se observa no protagonista da obra estudada que, reservado, e tímido não apresenta ao leitor o que realmente pensa de si ou de seu contexto, e tudo o que o leitor sabe é por meio do olhar do narrador.

Talvez esse tipo de personagem com complexidade psicológica deva-se a uma mudança que segundo Candido (1968) ocorreu no romance moderno devido, principalmente à revolução decorrida no romance a partir do século XVIII e estendida até ao século XX, que buscou diminuir a delimitação do ser fictício tornando-o menos fixo e mais próximo de uma pessoa real. Assim, Candido (1968) também compara personagens e pessoas e afirma que embora as primeiras sejam múltiplas as segundas possuem uma maior complexidade devido à própria dinâmica de vida que permite aos seres humanos desenvolverem a cada instante diferente modo de agir, pensar e sentir, os personagens também podem ser pouco limitados, nas palavras do autor:

A personagem é complexa e múltipla porque o romancista pode combinar com perícia os elementos de caracterização, cujo número é sempre limitado

se os compararmos com o máximo de traços humanos que pululam, a cada instante, no modo-de-ser das pessoas. (CANDIDO, 1968, p.44).

Por fim, cabe ao leitor estabelecer suas relações, pois a Literatura se faz presente para provocar reflexões e dúvidas e não distribuir certezas, assim como limitar o personagem a associação com pessoas do universo extra literário, equivocado seria, também, reduzir seu campo relações impedindo a interpretações com o envolvimento de pessoas. Porém, de forma alguma existe aqui uma crítica a Brait (1985), pois se tratando de teoria literária, é imprescindível que haja mudança de paradigmas como a proposta pelos formalistas russos, pois ela só amplia as possibilidades de análise.

Diferente dos teóricos já mencionados, Filho (1997) arrisca classificar o personagem que pode ser classificado pela sua natureza, pela variedade e pela função. Nesse sentido, o personagem Ricardo Reis é, nesta obra, de natureza humana, pela sua variedade ele é individual, ou seja, não representa um grupo de pessoas específico, e a função que desempenha é de protagonista. Contudo, compreende-se essa classificação um parâmetro ao olhar para o personagem com olhos de pesquisador, mas sabe-se que reduzir a análise a apenas estes aspectos seria superficial, talvez até simplista, pois um personagem, independente de ser reflexo de um ser humano ou de um grupo, é muito mais do que um conjunto de características, mas um ser que age determinando o sentido das ações que compõem a trama, tendo, assim, uma dimensão psicológica, moral e sociológica (SOARES, 1989).

O que a maioria dos autores concordam é a importância do personagem para a narrativa. Candido (1968) afirma que ele é o elemento no qual o romance se firma e passa a existir como verdade existencial além de ser o elemento mais atuante, e mais comunicativo da arte novelística moderna. Porém, o autor ressalva que o personagem só adquire pleno significado no contexto em que está inserido. Rosenfeld (1968) compartilha do mesmo pensamento afirmando que o personagem é o principal responsável pela ficcionalidade da obra, porque é ele que, com mais nitidez, torna patente e constitui a ficção.

Concebe-se essa importância não só do personagem para a narrativa de forma geral, mas de forma específica, compreende-se a importância do personagem Ricardo Reis para a narrativa em foco, pois em toda a sua complexidade impulsiona uma análise crítica da História. Além disso, em vista de tudo que foi aduzido sobre o elemento personagem, Reis é inspirado em um heterônimo, que por sua vez foi criado como um ser humano, inclusive com

uma pequena biografia, e essa característica – ser humano e poeta – o tornam complexo, múltiplo, como pode ser observado quando analisado com mais profundidade partindo de Fernando Pessoa.

Saramago se apropria desta personalidade – heterônimo pessoano – e o faz protagonista de sua obra, essa apropriação mantém a biografia construída, até o momento (1936) por Pessoa, que também se torna personagem na obra. Pessoa não sofre muitas mudanças de poeta para personagem, a vida deste último é, sincronicamente, continuação da vida do poeta, em vida morre em 1935 e em 1936 aparece como fantasma para Ricardo Reis. Desta forma, heterônimo e ortônimo serão apresentados a fim de facilitar a compreensão das análises posteriores.

Fernando Pessoa (1888 – 1935) é um poeta português, conhecido por sua vasta produção literária. Este acervo apresenta uma considerável diversidade temática e estilística que varia do patriotismo ufanista de *Mensagem* – Poema épico muito comparado aos *Lusíadas* de Luiz Vaz de Camões (1524-1580) – até uma divagação pela busca do eu presente em poemas como *Autopsicografia*, refletindo não só a crise existencial vivida pelo poeta, mas a crise cultural pela qual a Europa estava passando. Essa reflexão se deve ao fato de que Pessoa “captou as várias ondas que traziam de pontos dispersos a certeza de que a Humanidade vivia uma profunda crise de cultura e de valores.” (MOISÉS, 1992, p.241).

Nesta vasta produção literária, em que estão presentes os mais diversos temas, há também diversos poetas que “vivem” no próprio Pessoa, a esse fenômeno dá-se o nome de heteronímia que pode ser considerado uma das principais características, se não a mais rara peculiaridade desse autor.

Pessoa não apenas escreve e assina com outro nome, como fazem os poetas que utilizam pseudônimos, mas age literariamente como se fosse outro poeta com outra vida e perspectiva em relação ao mundo. Esse agir literário diversificado dá origem a seus diversos heterônimos, poetas particulares que existem dentro do poeta original, ou ortônimo. Moisés reafirma essa ideia colocando que os heterônimos:

Nada tendo que ver com “pseudônimos”, querem referir a existência de *outros nomes*, isto é, outros poetas, com identidade, “vida” e sentidos autônomos, vivendo dentro do poeta, de forma que este se torna um e vários ao mesmo tempo (MOISÉS, 1992, p.243).

Tonando-se vários, Pessoa demonstra uma admirável capacidade de se multiplicar, fenômeno que segundo o próprio poeta faz parte da sua essência, como descreve em sua Carta

à Adolfo Casais Monteiro. Nela, Pessoa mostra que não há uma completa despersonalização, mas uma “multi” personalização, pois afirma que vive com seus heterônimos *dentro de si*, ou seja, os heterônimos existem (na imaginação) do autor e convivem entre si nesse espaço; entre eles está Ricardo Reis.

Reis, segundo a carta escrita por Pessoa à Adolfo Casais Monteiro - onde relata a origem de seus heterônimos - nasceu em 1887 no Porto, vivia com uma tia velha – tia-avó –, foi educado num colégio de jesuítas, era médico e se expatriou para o Brasil em torno de 1919 por ser monárquico, sendo o único heterônimo a quem Pessoa não atribuiu uma data de morte.

É a partir daí, então, que Saramago começa a relatar a saga de Reis, até que este acompanhe Pessoa (já morto) até o cemitério dos prazeres. Contudo, antes de morrer, Reis presenciara o conturbado contexto histórico de 1936, em que o seu modo contemplativo de ver a vida será posto à prova.

Para entender melhor como isso ocorre, é preciso sublinhar que Reis, de acordo com Pessoa, segue o grande filósofo e poeta romano Horácio. Assim, há referência à mitologia grega, incluindo deuses e musas, e essas, em especial, são as mesmas citadas por Horácio, Neera, Lídia e Cloe. Ressalta-se que Lídia é uma musa grega citada por Horácio, que inspira Reis, que também a cita, e que, por fim, também é fonte de inspiração para a criação da personagem Lídia, uma criada na obra de Saramago que será descrita mais adiante, ainda neste tópico.

Além das musas, Reis segue duas correntes filosóficas helênicas: o Estoicismo e o Epicurismo. O primeiro propõe que o homem deve seguir seu destino se abstendo do desejo, e Pinto complementa:

Estoicismo – sistema filosófico fundado por Zenão de Cício na Grécia e levado a Roma em meados do século II a. C., seguido notavelmente por Sêneca e Marco Aurélio. Pregava que os homens deveriam viver conforme a natureza e se conservarem imperturbáveis e apáticos diante das paixões e sofrimentos da vida. Busca essencialmente a virtude (PINTO, 2010, p.10).

O segundo defende a ideia de que devemos aproveitar os prazeres da vida com tranquilidade, e isso significa evitar dores e sofrimentos, como afirma Pinto:

Epicurismo – desenvolvido por Epicuro de Samos, propunha o prazer contínuo como o único caminho para a felicidade, não sendo admissíveis quaisquer traços de dor e sofrimento que a perturbassem. Não se deve confundir com o hedonismo, pois o epicurista buscava o prazer sereno e tranquilo, harmonizando-se com a natureza. (PINTO, 2010, p.10).

De acordo com Berardinelli (1986), o modo como Reis vê o mundo se resume num epicurismo triste, ou seja, buscando o mínimo de dor o homem deve procurar, sobretudo, a calma, a tranquilidade, abstendo-se do esforço da vida útil. Essa é a principal característica do heterônimo, viver a vida com tranquilidade, apreciando seus prazeres sem se envolver para evitar exageros e decepções. Assim, assume uma posição contemplativa em relação aos acontecimentos da vida, tornando-se apenas apreciador da mesma, como aponta em seu poema: “Sábio é o que contempla o espetáculo do mundo”.

É esse Ricardo Reis que volta para Portugal, se hospeda no hotel Bragança, lê notícias de jornal, conversa com a Lídia, com Sampaio, e com Pessoa e, por meio da exposição a esse contexto, é tentado a ser menos epicurista. Com intuito de mostrar como isso ocorre, serão analisadas as conversas entre ambos, que têm como assunto base as notícias de jornal.

Ramón é o mensageiro do hotel Bragança, é espanhol e está sempre pronto para abrir a porta para Reis e atendê-lo no que for necessário. Seu lugar é entre o saguão e a recepção, lugares pelos quais Reis passa todos os dias. É nessas ocasiões de passagem, ou de espera por um café, ou ainda na leitura de um jornal que Reis conversa com Ramón sobre a situação de seu país, e principalmente as mudanças políticas que lá estavam acontecendo.

As conversas de Reis com Ramón não são reflexivas, mas abordam os conflitos políticos espanhóis à medida que Reis relata as notícias para Ramón, com o intuito que este último tenha conhecimento sobre o que acontece em seu país, como é possível perceber no trecho a seguir:

Ricardo Reis disse-lhe o que sabia pelos jornais, que a voz corrente era de que ganhariam as direitas, e que Gil Robles afirmara, Sabe quem é Gil Robles, Ouvi falar, Pois esse disse que quando chegar ao poder porá termo ao marxismo e à luta de classes e implantará a justiça social, sabe o que é o marxismo, Ramón, Eu não, senhor doutor, E a luta de classes, Também não, E a justiça social, Com a justiça, graças a Deus, nunca tive nada. (SARAMAGO, 1998, p.94).

Neste fragmento existe a voz do narrador descrevendo a situação da conversa, seguida da fala de Reis com Ramón, e ao final faz perguntas sobre os conceitos por ele mencionados, e o espanhol revela não saber o que são nenhum dos termos. Nota-se que, apesar de Reis só relatar os fatos, as perguntas que faz mostram que muitas vezes a população não tem instrução suficiente para compreender a situação política na qual está inserida, então, constata-se que há uma crítica implícita presente. Diferente do trecho a seguir:

No dia seguinte ainda os jornais anunciavam que, pelas primeiras impressões, a direita tinha ganho em dezassete províncias, mas, contados os votos todos, viu-se que a esquerda elegera mais deputados que o centro e a direita juntos. Começaram a correr boatos de estar em preparação um golpe militar, em que estariam envolvidos os generais Goded e Franco, mas os boatos foram desmentidos, o presidente Alcalá Zamora encarregou Azana de formar governo, vamos ver o que isto dará, Ramón, se vai ser bom ou mau para a Galiza (SARAMAGO, 1998, p.95).

Ricardo Reis comenta sobre o resultado das eleições na Espanha que estavam acirradas entre esquerda e direita, e sobre um possível golpe militar, concluindo com a dúvida de que não sabe se isso vai ser bom ou ruim para a região de onde veio Ramón. Observa-se uma neutralidade política em Reis, fala-se de esquerda, de direita, de golpe militar, e tudo que ele faz é relatar a notícia como ela é, sem ao mesmo demonstrar simpatia ou repulsa por qualquer uma das tendências políticas. Ramón, por sua vez, faz o mesmo, não concorda, não discorda, demonstrando, inclusive, não saber o que está acontecendo na Espanha naquele momento.

As conversas o doutor Sampaio são um tanto diferentes, nelas, Reis quase não fala. O doutor Sampaio, como é chamado, mora em Coimbra, onde é proprietário de um cartório. Vive com sua filha Marcenda, que é trazida, com frequência para Lisboa, com a finalidade de tratar seu braço, pois não tem o movimento deste e até o momento não encontrou uma solução para o problema. Entretanto, segundo o gerente do hotel (Salvador), ele vem para Lisboa para se encontrar com mulheres e usa a doença da filha como pretexto.

Pela frequência com que viaja para Lisboa e por ser proprietário de um cartório, é possível inferir que Sampaio tem um poder aquisitivo razoável, e isso talvez esteja relacionado com a forma com que admira o governo do Estado Novo:

A nós o que nos vale, meu caro doutor Reis, neste cantinho da Europa, é termos um homem de alto pensamento e firme autoridade à frente do governo e do país, estas palavras disse-as o doutor Sampaio, e continuou logo, Não há comparação possível entre o Portugal que deixou ao partir para o Rio de Janeiro, e o Portugal que veio encontrar agora, bem sei que voltou há pouco tempo, mas, se tem andado por aí, a olhar com olhos de ver, é impossível que não se tenha apercebido das grandes transformações, o aumento da riqueza nacional, a disciplina, a doutrina coerente e patriótica, o respeito das outras nações pela pátria lusitana, sua gesta, sua secular história e seu império (SARAMAGO, 1998, p.85).

Sampaio conversa com Reis ressaltando quão privilegiada é Portugal por ter um governante como Salazar, sublinha-se o fato de admirar a disciplina, a autoridade e a doutrina patriótica. Reis, sem hesitar e se posicionar responde: “Não tenho visto muito, respondeu

Ricardo Reis, mas estou a par do que os jornais dizem,” (SARAMAGO, 1998, p.85). Então Sampaio continua, empolgado com seus elogios:

é preciso ver com os próprios olhos, as estradas, os portos, as escolas, as obras públicas em geral, e a disciplina, meu caro doutor, o sossego das ruas e dos espíritos, uma nação inteira entregue ao trabalho sob a chefia de um grande estadista, verdadeiramente uma mão de ferro calçada com uma luva de veludo, que era do que andávamos a precisar, (SARAMAGO, 1998, p.85).

Então, Sampaio argumenta que as melhorias são visíveis e enfatiza novamente a disciplina, ampliando o sentido para ordem, e finaliza com a metáfora “mão de ferro com luva de veludo”, o que nos remete à outra expressão metafórica que é “lobo em pele de cordeiro”, algo que aparenta ser bom, mas que na verdade é ruim. E a crítica à essa metáfora fica por conta do narrador (onisciente e intruso) que, em meio a conversa, elogia e comenta que ela foi utilizada como imagem num jornal de humor anos depois:

Magnífica metáfora, essa, Tenho pena de a não ter inventado eu, ficou-me na lembrança, imagine, é bem verdade que uma imagem pode valer por cem discursos, foi aqui há dois ou três anos, na primeira página do Sempre Fixe, ou seria dos Ridículos, lá estava, uma mão de ferro calçada com uma luva de veludo, e tão excelente era o desenho, que, olhando de perto, tanto se via o veludo como se via o ferro, Um jornal humorístico, (SARAMAGO, 1998, p.85).

O narrador estabelece uma relação entre a metáfora anunciada no momento em que a história é narrada e um fato futuro – a publicação dessa imagem em forma de desenho –, mostrando, novamente, quão é importante é sua onisciência para a crítica que faz no decorrer da obra. Ao final, afirma que a imagem é tão boa que se olhá-la de perto é possível ver o veludo e o ferro. Pode-se perceber aí uma comparação metafórica que mostra que o desenho relata bem a imagem de Salazar, pois de perto é possível perceber onde está a verdade (o ditador) e onde está a capa, a fantasia, a aparência, neste caso, suave como um veludo.

Sampaio continua seus elogios ao estado em que Portugal se encontra graças à situação política, novamente exaltando a disciplina e a harmonia que existe em Portugal, segundo ele, graças ao fato de a população - entende-se de baixo poder aquisitivo pelo uso da palavra “vulgo” -, não se inteirar e não entender de política: “Portugal é um oásis, aqui a política não é coisa do vulgo, por isso há tanta harmonia entre nós, o sossego que vêm nas ruas é o que está nos espíritos.” (SARAMAGO, 1998, p.111).

Eis a personagem da obra que representa, uma burguesia (grupo de pessoas com poder aquisitivo médio) que admira, apoia e se orgulha do governo, compactuando com seus princípios, estes, tão criticados pelo narrador, como visto no tópico anterior. Desta maneira, a personagem mostrou ser a favor da disciplina e do amor à pátria, mas, o que mais chamou a atenção, a falta de instrução como ferramenta para manter a ordem, transvestida de harmonia. Assim mostra-se a favor dos traços criticados pelo narrador, como a política do pão e circo e a deficiência educacional.

Nota-se que a personagem Sampaio mostra uma das facetas da época, a qual diz respeito ao tipo de pessoa que compactuava e louvava o Estado Novo, o que não ocorre, perceptivelmente, com as outras personagens que, se mostram contra, ou alheias ao que acontece. Como ocorre com Reis, que nas conversas com Sampaio só ouve, sem concordar ou discordar, talvez pela própria relação de formalidade e de um arranjo matrimonial com sua filha, que induz à prudência e não discordância.

Assim como o poeta, Ramón – o mensageiro – também não se posiciona, mas ao menos Reis sabe das notícias, o que não ocorre com Ramón que está à margem delas, e, ao que parece, de todo o contexto que vive. Assim, na perspectiva de Sampaio, pode ser um exemplo de pessoa que colabora com a harmonia da pátria. Então, além da personagem alheia, da personagem patriota e salazarista, existe Pessoa e Lídia, que são críticos ao cenário político, e principalmente às notícias de jornal, e ao conversar com Reis, tentam fazê-lo refletir sobre o contexto.

Assim, diferente do que ocorre nas conversas com Sampaio, Reis faz perguntas para Pessoa, de interesse sobre a opinião dele, mas também busca entender todo o contexto - ao qual só tem acesso a partir dos jornais -, como ocorre quando pergunta a Reis quem é Salazar:

Você sabe que eu, um dia, fiz aí uns versos contra o Salazar, E ele, deu pela sátira, suponho que seria sátira, Que eu saiba, não, Diga-me, Fernando, quem é, que é este Salazar que nos calhou em sorte, É o ditador português, o protector, o pai, o professor, o poder manso, um quarto de sacristão, um quarto de sibila, um quarto de Sebastião, um quarto de Sidónio, o mais apropriado possível aos nossos hábitos e índole, Alguns pês e quatro esses, (SARAMAGO, 1998, p.177).

Pessoa conta a Reis que escreveu poemas críticos sobre Salazar e, então, respondendo a pergunta do heterônimo, explica quem é Salazar, dizendo que se trata de um ditador português. À descrição acrescenta uma série de adjetivos que pretendem, aparentemente, dizer o contrário, como protetor, pai, professor, poder manso, seguida de características cristãs,

como sacristão - aquele que auxilia o padre nas missas -, um quarto de sibila – personagem da mitologia greco-romana, representadas por mulheres com poderes proféticos inspirados por Apolo -, um quarto de Sebastião – referência a D. Sebastião, um ícone da História portuguesa, rei de Portugal de 1568 a 1578, cujas principais características eram o cristianismo e o militarismo -, e, por fim, um quarto de Sidónio – referência a Sidónio Pais, ex-presidente português, que empoderando o representante do poder executivo, criou a República Nova, modelo político que inspirou o Estado Novo de Salazar.

Nota-se pela descrição que compõe a imagem do ditador que Salazar era um chefe rígido, mas paternalista, uma espécie de mito que salvaria Portugal de qualquer ameaça, levando a pátria para o melhor dos caminhos. Porém, se forem observadas outras conversas, ver-se-á que não é exatamente isso que acredita o poeta, até porque no início do fragmento afirma ter escrito poemas sarcásticos ao ditador.

Reis lê notícias de jornal para Pessoa, entre elas está a que o Secretário de Propaganda Nacional, António Ferro, disse em uma premiação que os regimes de ordem impulsionam a produção intelectual. Pessoa discorda e argumenta com sua experiência:

Disse o António Ferro, na ocasião da entrega dos prémios, que aqueles intelectuais que se sentem encarcerados nos regimes de força, mesmo quando essa força é mental, como a que dimana Salazar, esquecem-se de que a produção intelectual se intensificou sempre nos regimes de ordem, Essa da força mental é muito boa, os portugueses hipnotizados, os intelectuais a intensificarem a produção sob a vigilância do Victor, Então não concorda, Seria difícil concordar, eu diria, até, que a história desmente o Ferro, basta lembrar o tempo da nossa juventude, o Orfeu, o resto, diga-me se aquilo era um regime de ordem, (SARAMAGO, 1998, p.214).

Percebe-se, após a apresentação da notícia, que Pessoa debocha do termo atribuído ao ditador, comparando-o, inclusive, com uma piada ao dizer “é muito boa”, e então descreve uma possível cena que demonstra quão irônica é a alusão feita por Ferro, pois a produção intelectual acontece sobre a vigilância do Estado, neste caso, representado por um policial da Guarda Nacional. Após pergunta de Reis, Pessoa discorda de Ferro, e argumenta dando o exemplo da produção intelectual na época da revista Orfeu.

Então, Pessoa comenta sobre quão equivocado Ferro está ao achar que Salazar é o destino português:

O Ferro é tonto, achou que o Salazar era o destino português, O messias, Nem isso, o pároco que nos baptiza, crisma, casa e encomenda, Em nome da ordem, Exactamente, em nome da ordem, Você, em vida, era menos

subversivo, tanto quanto me lembro, Quando se chega a morto vemos a vida doutra maneira, e, com esta decisiva, irresponsível frase me despeço, irresponsível digo, porque estando você vivo não pode responder (SARAMAGO, 1998, p.215).

Pessoa afirma que é um engano acreditar que o ditador é o destino português e comenta o quanto confia nele, no sentido de entregar-lhe poder, neste caso representado pelos verbos “casar, crismar e batizar”. Pessoa afirma que quando morre, vê-se a vida de outra forma e isso o torna mais subversivo.

Em outra ocasião, conversando sobre Salazar, Reis afirma que, diferente de Pessoa, a imprensa fala bem do governante:

mas, voltando ao Salazar, quem diz muito bem dele é a imprensa estrangeira, Ora, são artigos encomendados pela propaganda, pagos com o dinheiro do contribuinte, lembro-me de ouvir dizer, Mas olhe que a imprensa de cá também se derrete em louvações, pega-se num jornal e fica-se logo a saber que este povo português é o mais próspero e feliz da terra, ou está para muito breve e que as outras nações só terão a ganhar se aprenderem conosco, O vento sopra desse lado, Pelo que lhe estou a ouvir, você não acredita muito nos jornais, Costumava lê-los, Diz essas palavras num tom que parece de resignação, Não, é apenas o que fica de um longo cansaço, (SARAMAGO, 1998, p.178).

Pessoa argumenta que os artigos que saem na imprensa são encomendados pelo governo, de forma que Reis afirma que os jornais portugueses fazem o mesmo, e pela sua descrição, há um certo exagero ao afirmar que o povo português é o mais feliz do mundo. Por fim, Pessoa diz que costumava ler os jornais, mas afirma de forma desanimada e cansada, sem responder se acreditava ou não neles.

As notícias lidas por Reis sobre o que ocorre na Alemanha mostram a similaridade com que ambos os ditadores são apresentados à população, tanto por meio da mídia, quanto por meio das autoridades. Falando sobre Hitler, Reis conta à Pessoa:

Diz aqui que passou revista a trinta e três mil soldados, num ambiente de veneração quase religiosa, palavras textuais, se quer fazer uma ideia ouça só esta passagem do discurso que Goebbels fez na ocasião, Leia lá, Quando Hitler fala é como se a abóbada de um templo se fechasse sobre a cabeça do povo alemão, Caramba, muito poético, Mas isto nada vale em comparação com as palavras de Baldur von Schirach, Quem é esse von Schirach, não me lembro, É o chefe das Juventudes do Reich, Que foi que ele disse, Hitler, presente, de Deus à Alemanha, foi o homem providencial, o culto por ele está acima das divisões confessionais, (SARAMAGO, 1998, p.179).

Reis começa descrevendo uma cena em que vários soldados ficam prostrados diante de Hitler, o que parece um ambiente de veneração, e complementa lendo um comentário de outro político que mostra que o momento em que Hitler fala é um momento de atenção plena, de devoção sublime, comparado ao momento de adoração de um Deus em seu templo, como é possível deduzir quando diz que “é como se uma abóbada de fechasse sobre o povo”. Além dessa comparação, há outra ainda mais clara em relação à ideia de divindade, que afirma que Hitler é um presente de Deus à Alemanha. A leitura desta informação à Pessoa resulta no seguinte comentário do mesmo:

Essa não lembrava ao diabo, o culto por um homem a unir o que o culto de Deus dividiu, E von Schirach vai mais longe, afirma que se a juventude amar Hitler, que é o seu Deus, se se esforçar por fielmente o servir, cumprirá o preceito que recebeu do Padre Eterno, Magnífica lógica, para a juventude Hitler é um deus, servindo-o fielmente cumpre um preceito do Padre Eterno, portanto temos aqui um deus a agir como intermediário doutro deus para os seus próprios fins, o Filho como árbitro e juiz da autoridade do Pai, afinal o nacional-socialismo é uma religiosíssima empresa,(SARAMAGO, 1998, p.179).

O comentário de Pessoa é uma crítica à ideia de santidade que é atribuída ao ditador alemão, propondo que, cultuando Hitler, une-se algo que Deus separou, o que pode ser interpretado como o Diabo. Então, comparar Hitler a Deus é unir algo ruim a algo bom. Reis continua a ler a notícia para Pessoa que praticamente debocha da ideia de que Hitler é um enviado de Deus e servi-lo é agradar ao Pai Eterno, e comenta ironicamente “Magnífica Lógica”, explicando quão estranha é esta afirmação, reflete que um Deus (Hitler) é intermediário de outro para atingir seus próprios objetivos. Ao final, critica o nacional socialismo, argumentando que se trata de uma empresa muito religiosa e por isso dá direito à Hitler (filho) de julgar, ou seja, estar acima, de Deus.

Ainda sobre a relação dos ditadores com Deus, Reis pergunta à Pessoa o que pensa sobre o assunto:

diga-me se não acha inquietadora esta novidade portuguesa e alemã de utilizar Deus como avalista político, Será inquietadora, mas novidade não é, desde que os hebreus promoveram Deus ao generalato, chamando-lhe senhor dos exércitos, o mais têm sido meras variantes do tema, É verdade, os árabes invadiram a Europa aos gritos de Deus o quer, Os ingleses puseram Deus a guardar o rei, Os franceses juram que Deus é francês, Mas o nosso Gil Vicente afirmou que Deus é português, Ele é que deve ter razão, se Cristo é Portugal, (SARAMAGO, 1998, p.180).

Repare que Reis usa a palavra “avalista”, ou seja, aquele que confere valor, e atesta que é assim que a imagem de Deus é usada – manipulando a fé das pessoas de maneira a direcioná-la em favor de quem está no poder: afinal, como não obedecer uma ordem dada pelo representante de Deus? Pessoa responde que este tipo de relação é inquietadora, mas não novidade, e para comprovar menciona diversas vezes na História em que se fez o uso da imagem de Deus em nome do poder. Por fim, concorda que Deus é português e como argumento faz referência ao, já mencionado na obra, arcebispo de Mitilene que diz que “Portugal é Cristo e Cristo é Portugal!”.

A análise realizada aqui mostra que a História é abordada a partir dos relatos de Reis ao ler as notícias de jornal, mas principalmente por meio das problematizações e questionamentos feitos por Pessoa. Sublinha-se o fato de que Reis, espectador do espetáculo do mundo, só relata à Pessoa o que ocorre e lhe faz algumas perguntas, mas não critica, não se posiciona. Outro aspecto interessante é como a conversa deles transmite uma ideia de mestre e aprendiz, que está totalmente relacionado à própria relação do criador (ortônimo) com a criatura (heterônimo), como se o primeiro fosse mais experiente, e até mesmo soubesse mais.

A relação com Pessoa nada tem a ver com a relação entre Lídia e Reis, e o fato de Lídia ser camareira do hotel, que se envolve sexualmente com Reis, faz toda a diferença. A personagem Lídia é inspirada, como dito no tópico anterior, pela musa grega presente nos contos de Horácio e de Reis. Nos poemas do heterônimos a então musa é convidada a, apenas, acompanhar Reis a contemplar a vida sem envolvimento sexual nem emocional, esse fato está na biografia da personagem saramagueano, mostrando que a musa não é a camareira.

Contudo, o fato da musa e da camareira terem o mesmo nome estabelece um paralelo entre ambas, a primeira mulher bela, mística e, praticamente, inatingível, a segunda, aquela que serve, que limpa, que se entrega ao ato sexual, sem nenhum tipo de exigência ou compromisso. É com a camareira que Reis conversa sobre a situação política da Europa, já que a mesma, apesar de não ler os jornais, possui um irmão marinheiro que é contra o Estado Novo, inclusive, faz parte de uma revolta contra o regime, assim Lídia conhece algumas versões do contexto histórico por meio do irmão.

Essa é a Lídia com quem Reis conversa sobre a revolução espanhola:

Estás tu aí a chorar por Badajoz, e não sabes que os comunistas cortaram uma orelha a cento e dez proprietários, e depois sujeitaram a violências as mulheres deles, quer dizer, abusaram das pobres senhoras, Como é que soube, Li no jornal, e também li, escrito por um senhor jornalista chamado Tomé Vieira, autor de livros, que os bolchevistas arrancaram os olhos a um

padre já velho e depois regaram-no com gasolina e deitaram-lhe o fogo, Não acredito, Está no jornal, eu li, (SARAMAGO, 1998, p.251).

Reis comenta que Lúdia não deve ficar triste sobre o massacre de Badajoz pelos militares liderados por Franco, pois os comunistas também mutilam, estupram e queimam pessoas vivas, como se isso justificasse o ataque a Badajoz, neste momento Reis demonstra uma tendência a apoiar Franco. Lúdia nega acreditar nas informações sobre os comunistas e Reis argumenta que leu nos jornais, dando a entender que se está nos jornais é porque é verdade. Assim, se opõe à Lúdia, que, instruída pelo seu irmão, não confia nos jornais e argumenta:

Não é do senhor doutor que eu duvido, o que o meu irmão diz é que não se deve fazer sempre fé no que os jornais escrevem, Eu não posso ir a Espanha ver o que se passa, tenho de acreditar que é verdade o que eles me dizem, um jornal não pode mentir, seria o maior pecado do mundo, (SARAMAGO, 1998, p.251).

Reis diz que a única forma de ter informações sobre o que ocorre na Espanha é estando lá, e já que não pode, fica sabendo pelos jornais. Demonstrando ingenuidade, Reis afirma que um jornal não pode mentir, o que é verdade, pois não é ético um periódico transmitir notícias não verdadeiras, mas acreditar que isso não ocorre é um tanto equivocado, e a camareira sabe disso.

Comparando-se com Reis e afirmando que talvez ele saiba mais do que ela por ter estudado, Lúdia faz uma profunda reflexão sobre o que é verdade, “as verdades são muitas e estão umas contra as outras, enquanto não lutarem não se saberá onde está a mentira” (SARAMAGO, 1998, p.251). Com esta afirmação Lúdia, mesmo que inspirada pelo irmão, demonstra ter um senso crítico mais desenvolvido que Reis, buscando fazê-lo refletir sobre as coisas que acredita. Porém, a personagem não se deixa concordar, e numa afirmação provocativa, fala: “Sempre me respondes com as palavras do teu irmão,” Lúdia responde à altura: “E o senhor doutor fala-me sempre com as palavras dos jornais”. Talvez sejam estes pontos de vista sejam as verdades de que fala Lúdia e o fato da obra apresentá-las, talvez, seja uma tentativa de permitir ao seu leitor encontrar a mentira.

Considerando a relação entre Lúdia e Reis, e a forma como conversam, pode-se entender que há uma relação pouco formal, mais íntima, em que existe a liberdade de discordar e assumir uma posição em relação às notícias políticas de que estão diante. Essa relação possibilita uma maior problematização do contexto, pois mostra opiniões e fatos de pessoas de posicionamentos políticos e classes sociais diferentes. De um lado o médico e

poeta Ricardo Reis, de outro a camareira de hotel, que possui um irmão marinheiro que é contra o Estado Novo. O primeiro não se opõe aos ditadores em nenhum momento, e até critica os comunistas para Lúdia, que por influência do irmão, não simpatiza com o poder centralizado de Hitler, Franco e Salazar, e chora pelas vítimas das batalhas em busca de poder.

3.3 NARRADOR; PERSONAGEM; MÍDIA IMPRESSA: A HISTÓRIA EM O ANO NA MORTE DE RICARDO REIS

Observa-se, nos apontamentos realizados no tópico anterior, que há uma cadeia de fatores envolvida na problematização do contexto histórico: a História relacionada ao ficcional por meio da caracterização dos personagens, que mostram um posicionamento político específico, que, por sua vez, influencia na forma como se relacionam, e as conversas, fruto dessas relações, como visto nas análises, deixam claro o teor histórico e crítico da narrativa. Contudo, não são só as conversas que provocam essa reflexão, o próprio fato das personagens serem como são já possibilita ter acesso ao passado e perceber como poderia haver personalidades diferentes com formas de pensar específicas. Algumas contra o governo, outras a favor, outras ainda, não pararam para refletir sobre ele, ao tempo que outras, apesar de terem informações, ainda não sabem se o apoiam ou não, como é possível observar adiante.

Sampaio representa uma burguesia que apoia e se orgulha do governo, sendo a favor da disciplina, justificando a falta de instrução como ferramenta para manter a ordem. O completo oposto de Ramón, que é, espanhol, mensageiro de Hotel e que está à margem do que está acontecendo na Europa, por isso, é incapaz de avaliar o que seria mais benéfico ou prejudicial à sua comunidade. Este, apesar de pertencer à mesma classe social de Lúdia – trabalhador assalariado que ganha um pouco mais que um salário mínimo –, se difere da camareira que tem acesso à informação por meio de seu irmão marinheiro, e acaba por incorporar as opiniões do mesmo que é contra o Estado Novo, além de que por manter um relacionamento com Reis tem maior oportunidade de se informar obter as informações jornalísticas.

Reis tem o hábito de ler jornais, e apesar de acreditar neles, não se revela em nenhum momento a favor do Estado Novo nas conversas com Sampaio só ouve, sem concordar ou

discordar; nas conversas com Pessoa pergunta sobre os acontecimentos como se pedisse conselhos. É com Lúdia que ele tem conversa francamente o suficiente para criticar o comunismo, porém a crítica não é sua, mas do jornal. Então, Reis apresenta uma neutralidade política e as informações que têm sobre o contexto em que vive são oriundas da mídia impressa.

Assim como ocorre com Lúdia, Reis também relata à Pessoa o que dizem os jornais, porém faz perguntas a respeito do que lê, como se buscasse esclarecimento. Pessoa, por sua vez, responde criticando os líderes ditadores, e a imagem que se tem sobre eles, sendo a personagem mais crítica da obra, só não estão acima do narrador que é quem mais problematiza a obra.

Mas Fernando Pessoa não é o único crítico do romance, pois o narrador onisciente e intruso analisa cada informação lida por Reis, e cada situação pela qual passa o poeta, emitindo opiniões sobre elas. Esse narrador não compactua com os regimes ditatoriais, criticando de forma ferrenha Salazar. Além disso, por meio destas críticas, acaba por desvendar que por traz das imagens imaculadas veiculadas, existe uma realidade não condizente com o mérito que é dado aos ditadores. Para questionar as informações o narrador se vale, principalmente da ironia, colaborando ainda mais para o teor questionador da obra.

Além disso, de acordo com as análises realizadas, está claro o impacto que as notícias de jornal lidas por Reis tiveram na obra, principalmente no que tange ao cunho histórico e problematizador da mesma, pois todos os comentários críticos do narrador são baseados nas notícias lidas por Reis, assim como a maioria das conversas com Lúdia e Pessoa tem como assunto base as informações fornecidas pelos periódicos. Portanto, compreende-se que as notícias mencionadas na obra são primordiais para retomar o contexto.

Isso ocorre porque grande parte do que acontecia na época está “contado” ali, e diversas coisas que acontecem, mas não são relatadas pela mídia impressa, são abordadas por Pessoa e, principalmente, pelo narrador, visto que ambos questionam os silêncios e até mentiras retratadas pelos jornais. Estas manipulações e omissões são fruto do modelo de governo Salazarista, que tinha como premissa a ordem e o amor pela pátria, assim, precisava que todos acreditassem que o país estava em pleno desenvolvimento, de forma que ninguém se rebelaria e o clima de paz e ordem se intensificaria.

Desta maneira, assessorado pelo jornalista António Ferro, Salazar regulamentou a liberdade de expressão pelo Decreto-Lei nº22469, de 11 de Abril de 1933 e, com base nesta lei, o governo empregou um homem de confiança como diretor de cada Jornal, assim firmava ainda mais o controle informativo. Além disso, fundou o Secretariado da Propaganda Nacional (SPN), que servia não só para regular e construir a imagem de Salazar, mas do

regime como um todo. O ministro acreditava que a informação divulgada pela imprensa deveria ser cuidadosamente analisada de modo a não prejudicar o regime, assim, instituiu a censura prévia.

Segundo Silva (2009), o objetivo da interferência midiática e propagandística era saber o que se passava no país, assim, tudo o que era difundido tinha o fim de instituir nas pessoas o sentimento de pertencerem a uma nação, para que entendessem que esta tinha um sentido muito maior que seu pequeno cotidiano. Para atingir um grande número de pessoas o Estado buscou parcerias com instituições que abrangiam vários setores da vida cotidiana, através da organização de congressos, excursões, missas e paradas. Assim, todos os atos públicos propagavam os princípios do Estado Novo.

É devido a essa manipulação que no decorrer da obra os jornais mostram apenas Bodos, desenvolvimento e elogios a Salazar. Expressão muito forte da época, já que o autor da obra releu notícias de jornais, que foram colhidas por Saramago através de um grande trabalho de pesquisa nos jornais portugueses do ano de 1936. Sobre este fato, acrescenta Lopes: “Invocando suas memórias da Lisboa dos anos 1930, consultando com atenção as edições de *O Século* e de outros jornais referentes ao ano de 1936” (LOPES, 2010, p.106).²¹

Desta maneira, a obra tece uma intertextualidade com os jornais da época, que não só contribuem para formar o cenário, como são essenciais para revisitar esse passado, de modo a mostrar o que não era aparente, ou seja, o que estava além destas notícias. Esse ponto é demasiadamente importante para compreender a época, pois, de acordo com a pesquisadora portuguesa, a política de censura usada por Salazar foi o sustentáculo mais eficaz do Regime e, de todos os mecanismos de repressão, aquele foi o mais eficiente. (SILVA, 2009).

De acordo com o aludido, observa-se que a intertextualidade em relação às personagens - Pessoa e Reis -, e aos jornais, é o principal fator que torna a obra histórica e crítica. O que confirma a intertextualidade, característica da Metaficção Historiográfica, como característica saramagueana, como afirma Schwartz:

É uma característica fundamental da construção narrativa de José Saramago a absorção da palavra do outro, o que implica a absorção também do sentido dessa palavra, que, em seu novo contexto, o qual comanda a interpretação, é transfigurado. (SCHWARTZ, 2004, p.31).

Então o contexto histórico de 1936 é tecido junto à obra por meio da intertextualidade da personagem principal, Reis, e da personagem Pessoa, com a obra do poeta Fernando

²¹ Segundo o mesmo autor, Saramago organizou as notícias numa agenda de 1983 (LOPES, 2010).

Pessoa. Pois é por Reis ser contemplativo que lê as notícias de jornal e conversa com várias personagens sobre elas. Assim, a intertextualidade também acontece por meio das notícias de jornal lidas por Reis – textos dos jornais da época trazidos para a narrativa. Essas notícias propiciam a problematização do contexto histórico por meio das conversas que a personagem principal tem com outras personagens, com base no que lê nos periódicos.

Contudo, a problematização não fica a cargo somente das conversas entre as personagens, mas também o narrador exerce um papel importante neste quesito. Ele, sendo onisciente e intruso, é responsável por grande parte das reflexões que a obra faz, à medida que comenta de forma crítica não só a forma de agir de Reis, mas as notícias que lê e, com seu conhecimento do passado do presente e do futuro, questiona as informações apresentadas e a forma como Reis reage a elas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo principal dessa pesquisa foi observar como História e Literatura são plasmadas no romance Saramagueano *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, a fim de mostrar como a Literatura pode apresentar uma perspectiva alternativa do passado, ressaltando, assim, sua importância como bem cultural. Para que essa análise fosse feita, foi necessário tecer um percurso, que teve início ao mostrar as semelhanças e diferenças entre a Literatura e a História, os tipos de Romance de cunho histórico, Saramago, a Obra *O Ano da Morte de Ricardo Reis* e por fim, analisar vários fragmentos que permitissem observar recursos mais expressivos que buscassem relacionar o histórico ao ficcional.

Neste sentido, no primeiro capítulo, esclareceu-se que, apesar de ainda predominar o critério da veracidade, existe um longo caminho desde quando acontece um fato até quando ele é considerado um acontecimento relevante para estar nas páginas de livros de história. Essa trajetória de seleções e interpretações demonstra certa subjetividade que aproxima a narrativa histórica da ficcional. Além disso, ambas constituídas pela escrita possuem o leitor como aspecto que efetiva os conhecimentos transmitidos, ou seja, é por meio deste leitor que essas narrativas interagem com o social. Desta forma, foi possível observar que tanto a Literatura quanto a História são formas de representação histórica.

Em vista disso, a congruência entre a Literatura e a História pode compor um romance de cunho histórico. Esse romance que mistura fatos históricos e ficcionais, conforme o segundo capítulo, sofre alterações na forma de relacionar ambos os conhecimentos com o passar do tempo. O Romance Histórico, na maioria das vezes, auxilia a História buscando retomar determinada época, apresentando detalhadamente seus costumes.

Além disso, contribui para a construção de uma identidade, ressaltando feitos heroicos e fatos referentes ao surgimento de determinada nação. Importante sublinhar que neste tipo de romance a História se faz presente no contexto da obra, no cenário, na composição e hábito dos personagens. A crítica, na maioria dos casos são em relação a um determinado personagem, muitas vezes relacionado a um grupo, acontecendo por meio do próprio andar da diegese, ou seja, por meio das atitudes dos personagens. Assim, se diferenciando do romance de cunho histórico designado por Hutcheon como metaficção historiográfica.

A Metaficção historiográfica é caracterizada como um romance pós-moderno, este último compreendido como o momento em que as fronteiras tendem a não ser fixas e o que já

foi estabelecido tende a ser questionado. Este tipo de narrativa busca revisitar o passado a fim de mostrar as incoerências do que foi transmitido, até então, sobre ele. Portanto, apresenta de forma implícita tensões entre aquilo que é narrado no texto e o que se conhece pela História, essa forma de trabalhar o cognitivo e o artístico é que torna a metaficção historiográfica relevante a medida que instiga o leitor a pensar sobre o acontecimento revisitado e como foi contado, ou seja, a verdade é insinuada e não clara, objetiva, e fixa.

José Saramago, romancista português, sendo um escritor expressivo deste tipo de romance, escreveu *O Ano da Morte de Ricardo Reis* narrativa que questiona a História relativa ao ano de 1936. Esta narrativa é um exemplo de como a Literatura pode oportunizar uma visão mais crítica do passado. Os recursos utilizados para relacionar os aspectos históricos do ano de 1936 aos ficcionais foram, principalmente, o narrador intruso e a intertextualidade com a obra pessoana e com os jornais da época. O narrador onisciente está presente em todas as cenas, sempre comentando o ocorrido e acrescentando informações que não fazem parte da trama. Logo, a voz do narrador é predominante na narrativa, e grande parte de seus comentários são críticos e irônicos, contestando sempre o que está aparente, principalmente o que é lido por Reis nos jornais.

Além disso, a intertextualidade com o heterônimo Ricardo Reis, heterônimo pessoano de postura contemplativa e de não-envolvimento, que atua como personagem principal, incita, não só os comentários (críticos) deste narrador, bem como, conversas com outros personagens, estas que, comumente, surgem a partir das notícias presentes nos jornais lidos por Reis. Portanto, os comentários do narrador, bem como as conversas entre os personagens remetem ao contexto histórico da época, ou seja, à ditadura de Salazar, logo, as notícias de jornais divulgam somente informações positivas do regime, e ao ler e comentar sobre elas com outros personagens, Reis é chamado a perceber além do que está escrito. Sendo assim, Pessoa e o narrador criticam piamente Salazar e seu regime, bem como os jornais que são coniventes com ele, porém Dr. Sampaio o defende e exalta o regime.

Essas conversas vão permitindo a Reis perceber de forma diferente a realidade que o cerca, e este questionamento que parte do personagem é estendido ao leitor, que é impulsionado pelo protagonista, mas principalmente pelo narrador, a perceber o contexto de outra forma. Assim, é por meio da intertextualidade pessoana - Reis como personagem, que por sua vez traz a tona as notícias da época - e ao narrador onisciente intruso que a narrativa proporciona ao leitor, não só uma percepção questionadora desta época, tão enfática para a Europa, mas oportuniza a reflexão do passado ao leitor. Por que não dizer, parafraseando Einstein, que uma pessoa que lê Saramago nunca volta a aceitar a História oficial.

Em suma, é possível perceber o valor da Literatura como retomada crítica da História, mais especificamente o papel da Metaficção Historiográfica na contestação da verdade, por muito tempo, relacionada ao saber historiográfico. Esse apontamento ficou claro durante a análise da obra *O Ano da Morte de Ricardo Reis* em que os elementos atribuídos por Hutcheon como uma metaficção historiográfica - Narrador Intruso, criticidade e ironia- foram fundamentais para a retomada crítica do contexto histórico que buscou resgatar. Tendo em vista que a História aparece na obra por meio de notícias de jornais lidas pelo protagonista e apresentadas ao leitor por meio de comentários e observações do narrador que buscava problematizar o fato publicado pelo jornal.

De forma geral, a pesquisa mostrou o poder da linguagem, aspecto anteriormente percebido pela autora que a incentivou a estudar dois grandes meios de construção do conhecimento por meio da linguagem – Literatura e História. Concebendo-a não como meio transmissor como um cano que leva água de um lugar para outro, mas como criadora e propulsora da construção do conhecimento particular do indivíduo leitor. Essa construção é realizada por meio de recursos linguísticos que provocam questionamentos, insights, e correlações com outras informações já sabidas, assim, assimilação das informações acessadas.

Do ponto de vista macro, esses indivíduos com o “novo” conhecimento sobre seu meio - passado, presente e futuro – são capazes de situar-se nele como sujeitos autônomos a medida que conhecer sua sociedade e seu contexto lhe dá liberdade de agir sobre ela, tanto para reforçar certos aspectos, quanto para modifica-los. A linguagem muda o mundo.

Referências

- AGUILERA, Fernando Gómez. *As palavras de Saramago: Catálogo de reflexões pessoais*. RJ: Companhia das Letras, 2010.
- ARANHA, M. L. A.; MARTINS, M. H. P. *Filosofando: Introdução à filosofia*. 2 ed. rev. atual. Editora Moderna: 1995.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.
- BERARDINELLI, Cleonice. *Fernando Pessoa: Obras em Prosa*. RJ: Editora Nova Aguilar S.A, 1986.
- BERRINI, B. O Ano da Morte de Ricardo Reis: Sugestões do Texto. In: CARVALHAL, T. F. e T. Jane (org). *Literatura e história: três vozes de expressão portuguesa*: Helder Macedo, José Saramago e Orlanda Amarilis. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1999.
- BORGES, V. R. História e Literatura: Algumas Considerações. In: *Revista de Teoria da História*. Ano 1, Número 3, 2010.(p. 94-109).
- BOTOSO, A.. Romance histórico e Pós-modernidade: *Revista de Letras da Universidade Católica de Brasília*. Brasília. nº 1/2, v.03, 2010. (p.37-47).
- _____. A Reescritura, a Paródia, e o Hibridismo como marcas Pós-Modernas do Romance Histórico Contemporâneo. *Fólio – Revista de Letras Vitória da Conquista* n. 2, v. 3, 2011. (p.11-27)
- BRAIT, Beth. *A Personagem*. São Paulo: Ática, 1985.
- CASANOVA, P. G.. *As novas ciências e as humanidades: da academia à política*. Editora Boitempo, São Paulo, 2006.
- CANDIDO, A. *Literatura e Sociedade*. 8ª de. São Paulo: PubliFolha, 2000.
- _____. A Personagem do Romance. In: CANDIDO, A. et al. *A personagem de Ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968. (p.51-80).
- CERTEAU, M. *A escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CHARTIER, R. *Cultura Escrita, Literatura e História*. Porto Alegre: Artmed, 2001.

CORRÊA, C. P. *A arte do encontro: leitor e personagem*. Cogito, Salvador. n.9, v.9, 2008. (p.48-51).

CORSO-OZELAME, J. K. *O homem duplicado, Ensaio sobre a lucidez e As intermitências da morte: (Sus)penso no mundo*. Muitas Vozes, Ponta Grossa. n.1, v.2, 2013. (p.129-142).

FERREIRA, P. O. O Romance Histórico na Literatura Portuguesa Contemporânea: Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas. Porto Alegre. nº 02, v. 05, 2009. (p.1-18).

FILHO, D. P. *A Linguagem Literária*. 6ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1997.

FONTES, M. H. S. O histórico e o ficcional na obra de José Saramago. *Revista do Curso de Letras da UNIABEU*. Nilópolis. nº 2, v.1, 2010. (p. 75 – 85).

FREITAS, M. T. *Literatura e História*. SP: Atual Editora Ltda, 1986.

GLAUCO, V. B. *Abobrinhas da Brasilônia*. São Paulo: Circo Editorial, 1985.

GUIDO, H. A. O. *Literatura*. In: SILVEIRA, R.A.T; GHIRALDELLI. JR, P. (Orgs). *Humanidades*. RJ: DPBA, 2004.

HUTCHEON, L. *A Poética do Pós-Modernismo*. RJ: Imago Editora, 1991.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

JANTSCH, A. ; BIANCHETTI, L. (Org.). *Interdisciplinaridade: para além da filosofia do sujeito*. Petrópolis: Vozes, 2008.

KOTHE, F. R. *A Alegoria*. SP: Ática, 1986.

LE GOFF, J. Documento/Monumento. In: LE GOFF, J. *História e Memória*. SP: Editora da Unicamp, 1996. (p.462-477).

LEENHARDT, J. A construção da identidade pessoal e social através da história e da literatura. In: LEENHARDT, J.; PESAVENTO, S. J. (orgs). *Discurso Histórico e Narrativa Literária*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1998. (p. 41 - 49).

LEIS, Ricardo Hector. *Especificidades e desafios da interdisciplinaridade nas ciências humanas*. In: PHILIPPI JÚNIOR, Arlindo; SILVA NETO, Antônio (Orgs.). *Interdisciplinaridade em ciência, tecnologia & inovação*. SP: Manole, 2011.

LEITE, L. C. M. *O foco narrativo*. São Paulo: ática, 1985.

LODGE, D. A arte da Ficção. Porto Alegre: L&PM, 2011.

LOPES, João Marques. *Saramago Biografia*. SP: Leya, 2010.

LUKÁCS, G. O Romance Histórico. SP: Boitempo Editorial, 2011.

MACHADO, D. V; SEBRIAN, R. N. C. Diálogo entre História e Literatura no romance histórico Rastros de Sangue..., de David Carneiro. In: *Revista Tempo, Espaço e Linguagem (TEL)*, v.1, n.1, 2010. (p.61-83).

MARX. K. Para a Crítica da Economia Política , Salário Preço e Lucro e O Rendimento e suas Fontes. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

MARTINS. W. M. A modernidade e a teoria do romance de G. Lukács. *Revista de Iniciação Científica da FFC*. Marília. n.3, v. 8, 2008. (p.263-273).

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. 27 Ed., revista e aumentada. SP: Editora Cultrix, 1992.

PASCHKES, M. L. de A. *A Ditadura Salazarista*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

PESAVENTO, S. J. A contribuição da História e da Literatura para a construção do cidadão: A abordagem da Identidade Nacional. In: LEENHARDT, J.; PESAVENTO, S. J. (org). *Discurso Histórico e Narrativa Literária*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1998. (p.17-40).

_____. *Fronteiras do Milênio*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS. 2001.

PINTO, Jorge Henrique Nunes. *A antiguidade clássica na obra de Ricardo Reis: Da Resensio à Proposta de edição comentada*. SOLETRAS, Ano X, Nº 19, jan./jun.2010. São Gonçalo: UERJ, 2010.

POMBO, O. A epistemologia da interdisciplinaridade. *Ideação: Revista do Centro de Educação e Letras da Unioeste*. Foz do Iguaçu. v.10. nº 1, 2008. (p.9-40)

PRIETO, C. F. *História y Novela: Poética de la Novela Histórica*. ES: Eunsa, 2003.

PUGA, R. M. O essencial sobre o romance histórico. Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 2006.

RAYNAUT, Claude. *Interdisciplinaridade: mundo contemporâneo, complexidade e desafios à produção e à aplicação de conhecimentos*. In: PHILIPPI Jr, A. ; NETO, A. J. Silva. *Interdisciplinaridade em Ciência, Tecnologia e Inovação*. SP: Manole, 2011. (p. 69-105).

REIS, R. (Re)lendo a História. In: LEENHARDT, J.; PESAVENTO, S. J. (org). *Discurso Histórico e Narrativa Literária*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1998. (p.233-249).

ROANI, G. L. *No Limiar do Texto: Literatura e História em José Saramago*. São Paulo: Annablume. 2002.

ROSENFELD, A. Literatura e Personagem. In: CANDIDO, A. et al. *A Personagem de Ficção*. São Paulo. Editora Perspectiva. 2000. (p. 9-50).

SANTOS, D. Sociologia da Literatura. *Revista Urutágua: Revista acadêmica multidisciplinar*. Maringá. nº 14, 2008. (p. 2-8).

SANTOS, Z. A. M. História e Literatura: Uma relação possível. *Revista Científica/FAP*. Curitiba. v.2, 2007.(p.1-11).

SILVA, C. M. T. *A comunicação como estratégia política da Ditadura e da Democracia* . 6º Congresso SOPCOM, 2009, Lisboa.

SCHWARTZ, A. *Narrador se Agiganta e Engole a Ficção*. Revista Entre Livros. São Paulo, no. 08, p. 16-19, 2005.

SOARES, A. *Gêneros Literários*. São Paulo:Editora Ática, 1989.

SOUZA, R. A. *Teoria da Literatura*. 2ª ed. São Paulo: Editora Ática S.A, 1987.

WHITE, H. *Trópicos do Discurso: Ensaio Sobre uma Crítica da Cultura*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.