

## **A HISTÓRIA COMO AVENTURA:**

### **Entre o escapismo e o questionamento**

ADRIANA BEBIANO  
(Univ. de Coimbra)

53

A realização de um congresso intitulado “Literatura e História”, enquanto procura reflectir a relação entre duas áreas do conhecimento, é também um sintoma da importância que o romance histórico – ou o romance que fala da história – tem vindo a reconquistar nas últimas décadas. Mas que romance histórico é este? Na maior parte dos casos não se trata de uma repetição das fórmulas do romance assim classificado na sua época áurea, no século XIX. Se estamos perante um novo fenómeno, importa saber em que medida é que é ele herdeiro, e em que medida se distingue, do romance histórico clássico.

No que à literatura em inglês diz respeito, podemos verificar que o que é classificado como romance histórico cobre um vasto espectro de narrativas com características específicas diversas, que vão desde romances premiados e de autores consagrados pelo público e pela academia – como Julian Barnes, Peter Ackroyd, John Banville ou A. S. Byatt – até exemplares de subgéneros como o policial e aventura, como Lindsay Davis ou Steve Saylor, para mencionar apenas autores traduzidos para português.

A teoria que se vai fazendo sobre esta forma particular de figurar o real e representar a história é, no entanto, omissa na definição de fronteiras entre os seus diferentes tipos e na elucidação dos protocolos de leitura. Linda Hutcheon é, possivelmente, a autora em língua inglesa com uma reflexão mais aprofundada sobre este tipo de narrativas. No entanto, todo o trabalho de Hutcheon é orientado pela definição, identificação e teorização do que entende por romance pós-moderno, categoria dentro da qual encontra um grupo particular de romances que têm o passado por matéria, e onde se cruzam, de forma nova, «auto-consciência teórica da história e da ficção enquanto construções humanas», gerando assim um campo para «repensar e reformular as formas e os conteúdos do passado» (Hutcheon: 1988, p. 5). A autora designa estes romances “metaficções historiográficas” e coloca-as em ruptura com aquilo que é consensualmente entendido como o romance histórico clássico, do qual Walter Scott seria, nas letras inglesas, o exemplo mais notável. Segundo Hutcheon, a ruptura residiria justamente no cariz metaficcional das novas narrativas com história dentro, que denuncia o carácter de artefacto do texto, quebra a ilusão do signo natural e da representação não mediada, enquanto os romances históricos tradicionais colocariam o leitor perante uma narrativa coerente, sem fissuras, transparente, “natural” e lida como verdadeira. As metaficções

historiográficas seriam ainda formas de narrar o passado, mas segundo um modelo epistemológico radicalmente diferente, mais consentâneo com a reflexão e a discussão em curso em disciplinas como a historiografia e a linguística nossas contemporâneas.

Se Hutcheon está correcta na identificação desta ruptura, há, no entanto, aspectos comuns ao romance histórico clássico e às metaficcões historiográficas, que permitem pensar a continuidade entre eles, isto é, permitem pensá-los como um género único. Falo, por exemplo, da inclusão de personagens e eventos com existência histórica real, da atenção ao pormenor e ao detalhe na reconstrução – mais ou menos rigorosa – da época retratada, e, principalmente, da colocação do processo histórico no centro da trama. No entanto, a estratégia mais interessante de todas, na medida em que nela se podem observar a proximidade e a tensão entre historiografia e ficção, bem como a distância entre as narrativas históricas romanceadas nossas contemporâneas e as clássicas, é o uso do aparato paratextual.

A inclusão na narrativa de “documentos” – cartas, extractos de diários, testemunhos, mapas, fotos e imagens de outro tipo –, bem como notas de pé de página, prefácios, posfácios e notas de autor, tem a função de “prova”, de autenticação de uma narrativa que sabemos – mas será que sabemos? – em larga medida imaginada. No romance histórico clássico, o aparato paratextual funciona como um conjunto de sinais “naturais” de um referente que se diz existir fora do texto; tal como na historiografia – onde constituem estratégia obrigatória, que confere ao texto historiográfico veracidade e autoridade –, também aqui o paratexto funciona não apenas como simples ilustração, ou conhecimento acrescido para o leitor, mas como estratégia de autenticação da ficção enquanto relato “verdadeiro”.

Ora, algo diverso acontece em muitas das ficções históricas nossas contemporâneas, onde estas estratégias contêm a própria subversão da noção de “verdade”; de facto, não se encontram ao serviço da legitimação do texto enquanto documento, mas denunciam-no enquanto acto de fingimento, pondo em causa a possibilidade de o documento constituir “prova” do passado “tal como aconteceu”. Desta forma, a possibilidade do conhecimento da história e a questão da sua representação são problematizadas, pelo que me parece legítimo argumentar que o uso do paratexto é uma das vertentes da metaficção mais produtivas e úteis na análise deste tipo de romance.

Segundo Hutcheon, «a interacção entre o historiográfico e o metaficcional sublinha a recusa das pretensões tanto da representação ‘autêntica’ como da cópia ‘não autêntica’» (Hutcheon: 1988, p. 110). Daqui resultaria a substituição da noção de “verdade” por “verdades”, e a consciência aguda de que não temos acesso ao passado, mas apenas às suas representações. Se o paratexto é, por tradição, o lugar da “verdade” – ou da “não ficção” – o seu uso irónico no romance histórico sublinha o carácter metaficcional do romance.

Nos seus estudos sobre metaficcões historiográficas Hutcheon dedica-se exclusivamente a autores *mainstream*. No entanto, se aceitarmos a sua definição de metaficção historiográfica, podemos verificar que as estratégias e os efeitos estéticos enunciados se encontram com alguma frequência fora do cânone, mais propriamente naquele tipo de romances habitualmente classificados como “literatura de massas”, “literatura de aeroportos” ou mesmo “lixo”. É a esses que eu gostaria de dedicar alguma atenção.

Quando se fala do *regresso* do romance histórico, esquece-se que o romance histórico nunca se foi embora. De facto, durante décadas resistiu, foi sendo escrito e amplamente lido, especialmente sob a forma do desqualificado lixo: policiais, romances cor-de-rosa e, particularmente, romances de aventuras. O tipo de romance que as elites culturais não lêem, ou não confessam que lêem, e que, na melhor das hipóteses, se

encontram relegados para a categoria de “livros juvenis”<sup>1</sup>. É curioso verificar como a sua exclusão do cânone é difícil de justificar recorrendo exclusivamente a categorias e instrumentos teóricos, como é notável no trabalho, até à data, o mais exaustivo existente sobre o romance histórico inglês, de Avrom Fleishman. Em *The English Historical Novel*, enquanto contrapõe o trabalho do “artista sério” aos romances históricos populares “kitsh” produzidos pelas “Georgette Heyers e pelos C. S. Foresters” (Fleishman: 1971, p. xvii), o modelo teórico de Fleishman, em rigor, não logra excluir do cânone os romances que despreza.

Fleishman define as fronteiras do romance histórico da seguinte forma: «quando a vida é vista no contexto da história, temos um romance; quando as personagens do romance vivem no mesmo mundo que as personagens históricas, temos um romance histórico.» (Fleishman: 1971, pp. 3-4). A esta definição acrescem três condições, a saber: a localização do enredo no passado mais ou menos remoto; a inclusão na trama de uma série de eventos reais; e a inclusão de pelo menos uma personagem de existência histórica real que serviria de vínculo à história. Tanto a definição como as condições enunciadas abrangem muitas das narrativas históricas desclassificadas como tal, e re(des)-classificadas como “aventura”, “lixo”, ou outras denominações.

Se o modelo teórico é manifestamente insuficiente para justificar este desterro, o que pode justificá-lo? Fleishman não reconhece nestes romances a existência de qualquer tipo de conhecimento, apenas entretenimento, o que o leva a classificá-los como “escapismo”, argumento que me parece ser ainda hoje o mais usado, e que prescinde de uma análise dos romances em causa. Subjacente a este julgamento estético – sem direito a recurso –, está aquilo a que Barthes chama «o velho mito reaccionário do coração contra a cabeça, da sensação contra o raciocínio» e que coloca em oposição «o conhecimento, o método, o compromisso, o combate» e o «simples deleite». A esta forma de pensar binária Barthes coloca uma alternativa: «e se o próprio conhecimento fosse também delicioso?» (Barthes: 1980, pp. 60-61). Parece-me que é justamente esse conhecimento delicioso que podemos encontrar em muitos romances de aventuras: deleite e conhecimento, escapismo e questionamento, divertimento e reflexão. Afinal, a literatura na velha acepção horaciana, “dulce et utile”.

A aventura é, em larga medida, uma forma “natural” de contar a história, uma vez que encontra aí, pronta a usar, a matéria-prima que faz a gramática do género: personagens heróicas, feitos extraordinários, perigos vários, sucessos imprevistos, acaso e sorte. Os detractores deste tipo de romance terão razão para as suas reservas, bem como na classificação de “escapismo”, apenas na medida em que alguns deles serão a-históricos; isto é, por vezes sofrem de falta de rigor na reconstituição dos eventos e das épocas ou, bem mais grave, procedem a um “branqueamento” ou “alindamento” da história, revestindo-a de um fascínio que resulta na sua trivialização e na redução do processo histórico a simples papel de cenário. Devemos, no entanto, ressaltar que este processo de alindamento e de trivialização da história se encontra também em romances ditos de “alta literatura”, pelo que, uma vez mais, estamos perante uma bitola insuficiente para aferir com rigor a diferença entre um romance histórico maior e menor.

Por outro lado, alguns dos romances de aventuras nossos contemporâneos partilham com as metaficções historiográficas consagradas a problematização de questões como a suspeição da narrativa historiográfica e a auto-reflexão sobre o processo de escrita. Um bom exemplo do que acabo de enunciar é o trabalho de George MacDonald Fraser, particularmente a série de livros que têm por herói a personagem Flashman,

<sup>1</sup> A título de exemplo, lembro os romances de C. S. Forester, de Gabriel Sabatini ou de Patrick O'Brian.

cujas aventuras ao longo de décadas contam, de um ponto de vista novo, a história do Império Britânico no seu apogeu. Em Fraser, a confluência do romance histórico com um subgênero que nos habituámos a pensar como desvinculado do real – ou, dito de outro modo, cuja componente histórica se encontra sob suspeita, desde logo pela narração de eventos inverosímeis a que a aventura nos habituou – resulta numa problematização da própria história e da possibilidade do seu conhecimento.

Flashman é, originalmente, uma personagem de um romance de 1857, *Tom Brown's Schooldays*, da autoria de Thomas Hughes, que se tornou um clássico da literatura juvenil inglesa, e que retrata a vida em Rugby, o famoso colégio para rapazes. Em *Tom Brown's Schooldays*, Flashman é uma personagem secundária, um rapaz indisciplinado e covarde que é expulso do colégio por não se adaptar à sua ética. Com a sua expulsão, desaparece do mundo da ficção – para ressuscitar um século depois, pela mão de Fraser, que em 1966 “descobre” uma série de “manuscritos”, que mais não são do que as “memórias” do nosso herói, escritas na velhice, repletas das suas proezas militares e amorosas, como é próprio da aventura<sup>2</sup>.

Fraser apresenta-se apenas como organizador destes escritos, na tradição do “manuscrito encontrado”. Ora, estamos perante uma estratégia pelo menos tão velha quanto o romance. Segundo Lennard J. Davis, crítico especialista nas narrativas de origem do romance, nos primórdios do romance inglês, o “manuscrito encontrado” funcionava como autenticação e aferia a veracidade do que se contava (Davis: 1996, pp. 25-41 *passim*). Não podemos esquecer, no entanto, que esta é também uma estratégia à qual recorre o fantástico, e da qual *Manuscrito Encontrado em Saragoça*, de Jan Potocki, será porventura o exemplo mais conhecido. Desde logo, a posição de Fraser na narrativa cria ambiguidade e convida a uma problematização da relação entre a componente ficcional e a componente histórica do que vamos ler.

Na série *Flashman*, reconhecemos os eventos narrados de narrativas historiográficas anteriormente lidas, que confirmam o rigor que preside à sua escrita; por outro lado, o protagonista é um homem mentiroso, mulhereiro e covarde – na tradição do pícaro – e que reconhecemos enquanto personagem de uma ficção anterior, características que tornam a narrativa, logo à partida, inverosímil. A questão que se coloca é a seguinte: como ler estes romances? Como puro divertimento? Ou podem ser lidos ainda como representação da história e como reflexão sobre as formas de representação da história?

Fraser recorre a uma estratégia comum aos romances históricos: resolve os mistérios, preenche os “buracos negros” da história, aquilo que a historiografia cala, por não saber ou porque é do interesse do poder calar. Tomo como exemplo o romance que narra a primeira guerra Sikh (1845-1846), intitulado *Flashman and The Mountain of Light – From the Flashman Papers, 1845-1846, Edited and arranged by George MacDonald Fraser*. Aí, os eventos narrados são sustentados pela historiografia, desde as datas das batalhas aos seus comandantes, desenvolvimento e resultados políticos. O mistério a resolver aqui é como pôde o exército inglês vencer o exército Sikh, que os documentos descrevem como incomensuravelmente maior e mais bem apetrechado. É justamente nesta lacuna do conhecimento histórico que reside o espaço para a criação romance, e que entra o nosso herói: o espião que terá tecido a intriga, e que terá feito com que parte considerável dos Sikhs tenha traído a sua causa e tenha negociado a partilha do poder e de territórios com a coroa inglesa. Foi portanto um desconhecido – ou um silenciado pela historiografia? – que permitiu à Inglaterra a

<sup>2</sup> O primeiro romance da série – *The Flashman Papers – Vol. I* – data de 1966. Todos os romances foram reeditados na década de 1990, um inegável sintoma do reencontrado apetite do público pelo romance histórico.

obtenção da jóia da coroa. Apagado da história por necessidade política, Flashman surge nestes “documentos” a contar “toda a verdade”, naturalmente imaginada. Até aqui, está tudo dentro dos códigos da convenção, como qualquer aficionado deste tipo de narrativa reconhecerá.

O que torna esta série de romances mais aliciante para a análise é a forma como funciona o aparato paratextual, que leva a que se coloque em causa a veracidade – ou, pelo menos, a total veracidade – da versão que a historiografia conta. Como é comum no género, encontramos mapas e glossários rigorosos, que cumprem a habitual função informativa e que funcionam ainda como autenticação. É, no entanto, da leitura dos apêndices e das notas, e do seu confronto com a narrativa principal, que resulta o questionamento, uma vez que este cotejo coloca em causa a veracidade da narrativa de Flashman, mas igualmente os próprios textos históricos que a enquadram. Nos três apêndices são-nos facultados resumos da versão oficial da guerra, da vida dos últimos marajás do Punjab e da anexação deste território pela Inglaterra. Ora, podemos verificar que mesmo a narrativa oficial enferma de lacunas e contradições e inclui hipóteses de explicação divergentes. Das divergências encontradas dentro da historiografia, e das contradições entre os testemunhos presenciais – nos quais se incluem textos de autores coevos e relatos de oficiais do exército e de funcionários do aparelho colonial inglês, bibliografia autêntica –, resulta a ideia de que a história é sempre interpretação. No cotejo destes textos, a versão de Flashman surge, assim, como apenas *mais uma versão*, tão verdadeira – se não mais verdadeira – e tão ficcional como todas as outras. A colocação em confronto, num mesmo plano, de um texto historiográfico e de um texto explicitamente ficcional, não intensifica o “efeito de realidade” da narrativa, cuja inverosimilhança não esquecemos; acontece justamente o oposto: o que se apresenta como testemunho histórico é contaminado pela inverosimilhança.

As notas de pé de página, próprias do discurso científico, aqui usadas, têm também este efeito perverso. Barbara Foley descreve a função deste tipo de paratexto no romance documental como legitimador dos retratos apresentados e da validade da sua analogia com a história, acrescentando que a «simples presença tipográfica das notas no texto serve para ancorar o texto no real» (Foley: 1986, p. 150). No romance de que tenho vindo a falar, há notas que comentam, com rigor de ciência certa, feitos historicamente verificáveis; por outro lado, a inverosimilhança da personagem à qual os feitos são atribuídos coloca sob suspeita as notas que, noutra romance, seriam insuspeitas. Aqui, a ficção contamina a história, inscrevendo, portanto, o romance no grupo de narrativas que problematiza justamente a componente ficcional das narrativas historiográficas.

Há ainda um outro aspecto importante para esta questão que surge dramatizado no romance: Flashman é um herói accidental, um covarde, que, por uma série de acasos, acaba sempre no centro dos acontecimentos. É ao tentar fugir de uma batalha, por exemplo, que ele se encontra, por mero acaso, no seu novo centro e numa posição estratégica que permite às forças inglesas ganhá-la. A contingência de todo o processo histórico é assim sublinhada por Fraser e o acaso, significado no herói trapalhão, transforma-se no principal agente da história. Se o processo histórico é contingente, a sua escrita é, por norma, planeada, previsível, una e coerente, tanto política como esteticamente. Para além de inscrever a contingência na narrativa, Fraser expõe ainda a história como é escrita: a partir de uma selecção de elementos, que implica o silenciamento e a obliteração de outros. No quadro oficial da vitória, Flashman não figura, em nome da coerência estética da representação, o que explica a ausência da personagem na historiografia. No entanto, sabemos que os espíões estavam no terreno e não temos uma explicação histórica para a derrota Sikh; a constatação dessa lacuna reforça

a hipótese de que poderia ter acontecido realmente *assim*, tal como nos conta esta personagem com tão pouco crédito. A historiografia é também uma reconfiguração estética dos eventos; neste romance a falsidade da retórica oficial é denunciada pela história contada por dentro, na voz de quem faz o trabalho sujo e não consta da história nem dos retratos que a perpetuam.

Fraser reforça ainda a credibilidade desta versão, ao incluir na bibliografia – maioritariamente constituída por livros científicos e documentos – os outros romances da série *Flashman*. Isto é, ao incluir os romances no paratexto científico, Fraser coloca a narrativa ficcional e a narrativa historiográfica num mesmo nível epistemológico. Ao recorrer a uma personagem inverosímil, o romance abdica de qualquer reivindicação de verdade; mas vai mais longe e questiona a verdade dos textos que o fazem.

Tal como nas celebradas metaficcões historiográficas, encontramos aqui o questionamento da história, auto-reflexão e inscrição no texto da consciência da sua ficcionalidade. Não deixa de ser escapismo, deleite comprado em quiosque de aeroporto e lido no tempo suspenso de uma viagem. Será, por isso, um romance menor?

**Bibliografia citada**

BARTHES, Roland

1980 (1.<sup>a</sup> ed., 1973), *O Prazer do Texto*, trad. de Maria Margarida Barahona, Lisboa, Edições 70.

DAVIS, Lennard J.

1996 (1.<sup>a</sup> ed., 1983), *Factual Fictions: The Origins of The English Novel*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

FLEISHMAN, Avrom

1971, *The English Historical Novel: Walter Scott to Virginia Woolf*, Baltimore, The John Hopkins Press.

FOLEY, Barbara

1986, *Telling the Truth: The Theory and Practice of Documentary Fiction*, Ithaca and London, Cornell University Press.

FRASER, George MacDonald

1990 (1.<sup>a</sup> ed., 1973), *Flashman and the Mountain of Light. From the Flashman Papers, 1845-1846. Edited and arranged by George MacDonald Fraser*, London, Fontana.

HUTCHEON, Linda

1988, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York and London, Routledge.