

Ana Isabel Vasconcelos

Thus if under the impact of the new literary scholarship, Clio has once again become less distinguishable from Calliope, both should realize that they cannot ride alone over the Helicon. All of the Muse – including those of the sciences – are essential in inspiring the artistic and the historical imagination.

Karin J. MacHardy

Este tipo de produção, o chamado “drama histórico”, resulta da confluência de duas componentes - História e Literatura – que, à partida, parecem situar-se em esferas, se não opostas, pelo menos, de difícil articulação. A própria designação denota alguma conflitualidade na relação dos seus termos que, agora associados, nos remetem para contextos referenciais diferentes – o real e a ficção, ou seja, o “mundo das verdades históricas”, que aqui qualifica, comprometendo, determinado universo de produção ficcional.

Embora da relação entre estes dois campos se tenham ocupado trabalhos recentes, esta problemática tem sido, podemos dizer que desde a Antiguidade, objecto de reflexões de carácter teórico. Tentando estabelecer a distinção entre historiador e poeta, escreve Aristóteles, na *Poética*, que estes não diferem “por escreverem verso ou prosa”, mas porque o historiador “diz as coisas que sucederam” e o poeta diz as coisas “que poderiam suceder”. Do senso comum, esta distinção leva, no entanto, a que Aristóteles considere ser a poesia algo mais sério, mais filosófico do que a história, uma vez que aquela trata o universal enquanto que a história se cinge ao particular; a história está limitada pelos factos, mas a ficção pode revelar um sem número de possibilidades e, daí, a sua maior riqueza.

Quase a demonstrar o contrário, ou seja, a afirmar a superioridade da história em relação à ficção, estão as muitas tragédias que utilizam nas suas personagens, nomes de figuras históricas, fazendo “uso de sucessos reais”. A história é neste caso chamada para tornar verosímil ou plausível, como que legitimando, o facto representado pelo poeta dramático. Tal não implica, contudo, o respeito absoluto pela verdade histórica, pois “não é ofício de poeta representar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verosimilhança e a necessidade”¹.

Para além das diferenças a nível formal - exprimindo-se o dramaturgo de uma forma mais poética e conformando-se o Historiador mais à realidade – a verdade é que a fronteira entre estes dois “saberes” não era inteiramente clara para os Gregos da Antiguidade, uma vez que acreditavam na base factual dos mitos e das lendas, aos quais iam buscar material, tanto para a história como para a ficção. A tragédia e a história assentavam, afinal, em raízes comuns, isto é, em determinado material épico. Por outro lado, ambas tinham uma finalidade moral e didáctica e ambas apelavam emocionalmente ao leitor ou ao espectador. É, por conseguinte, natural que certos dispositivos estruturais dramáticos e determinados métodos de caracterização se tenham, na Antiguidade, deslocado da tragédia para a história. A interpretação, quase trágica, de certos acontecimentos históricos focados num indivíduo levou, sem dúvida, os historiadores a seleccionarem aqueles episódios, preterindo outros. Por outro lado, a formulação dramática de acontecimentos, por parte de antigos historiadores, forneceu material que foi mais tarde adaptado pelos escritores de tragédias.

HISTÓRIA E LITERATURA

Partilhando, assim, as mesmas áreas ao longo de séculos, são hoje várias as combinatórias possíveis, resultantes da interferência destas duas disciplinas e que nos abrem diversas áreas de estudo. Interessa-me aqui explorar as questões directamente relacionadas com esta problemática, e que, por razões de organização do discurso, centrarei em dois pontos concretos: o “valor histórico da literatura”, que se prende com a imbricação da literatura pelos terrenos da história; e a “natureza literária dos textos históricos”, que abrange a utilização que a historiografia tem feito de modelos formais, tradicionalmente utilizados no campo literário. Começemos por este último.

O discurso narrativo na representação histórica tem sido objecto de atenções por parte dos teóricos preocupados com questões historiográficas. É hoje consensual que tanto o discurso histórico como o discurso ficcional são construções linguísticas e, como tal, realidades filtradas e re-apresentadas por determinado sujeito. Mesmo que assente numa base científica de observação das fontes, o discurso histórico não é a realidade, mas o que o seu autor constrói sobre essa realidade, ainda que fora de qualquer arbitrariedade consciente.

A narrativa histórica e a narrativa ficcional utilizam um mesmo meio, a língua, operacionalizado numa mesma estrutura. A materialização do assunto histórico num discurso verbal obriga a que a sua existência seja sempre resultado de uma construção linguística, o que leva os críticos modernos a concluir que, ao contrário do que se pensava, os limites entre

a História e a Literatura estão longe de estarem fixados. Devido à natureza inquestionavelmente discursiva da narrativa histórica, defende-se agora que este saber tem muito mais em comum com a narrativa ficcional do que os historiadores normalmente admitiam².

Hayden White refere a dificuldade em situar o trabalho do historiador, que reclama para si os privilégios tanto do artista como do cientista, mas que recusa, no entanto, submeter-se aos standards críticos quer da arte quer da ciência. Diz-nos este autor que, desde o século passado, os historiadores confundem-nos pela ambivalência com que pretendem revestir os seus estudos. Quando criticados pelas ciências exactas, devido à eventual pouca objectividade nas pressuposições psicológicas e sociológicas que utilizam, argumentam que a História nunca reclamou o estatuto de ciência pura, não podendo, por isso, estar sujeita às mesmas normas da matemática ou das disciplinas experimentais. Quando, pelo contrário, se pretende colocá-la na esfera dos estudos literários, os historiadores defendem-se, afirmando que se trata de uma semi-ciência, uma vez que os assuntos das narrativas são determinados pelos materiais que nos chegam do passado³.

Sem dúvida que se pode contrapor a História aos saberes tradicionalmente tidos como científicos, uma vez que, naquela disciplina, se não obtêm leis universalmente aplicáveis; pode-se, por outro lado, contrapor à literatura, visto ter como referente o real verificável, e não a imaginação. Esta disjunção empurrou a História para um terreno entre a ciência e a arte, passando a ser tarefa do historiador juntar dois modos de encarar o mundo, os quais, acreditava-se, estariam irremediavelmente divorciados. O fim do século passado tentou demonstrar que tal assim não é, fazendo desacreditar o papel mediador ocupado pelo historiador e voltando a sublinhar a natureza literária da narrativa histórica.

Por outro lado, tal como assinala Thomas, ao lembrarem o passado, os historiadores utilizam também fontes escritas, incontestavelmente produções textuais estilizadas, sujeitas a convenções próprias, o que mais liga o historiador ao discurso verbal escrito. Ao nível prático, diz-nos Thomas, é virtualmente impossível demarcar uma categoria separada da chamada ‘literatura’; é mais simples, considera então, encarar todas as fontes históricas, que não as arqueológicas, como essencialmente ‘literárias’.

I suggest, therefore, that there is no fundamental difference between a ‘literary’ source and a ‘non-literary’ source. The historian who rejected ‘literature’ as evidence would be left with only archaeology.⁴

O termo “literário” tem aqui uma abrangência lata, uma vez que engloba tudo o que é documento escrito, incluindo, naturalmente, as fontes documentais. A este propósito, diz-nos Duby⁵ que, quando o historiador utiliza esses “testemunhos em estado bruto”, poderá

ter a impressão de que está a lidar de tal forma directamente com o passado que será capaz de “identificar as verdadeiras relações entre os homens”, por exemplo, no período medieval. No entanto, a verdade é que aquelas fontes foram trabalhadas por alguém e, conclui Duby, “a imagem da sociedade que nos é dada por esses documentos é tão artificial/falseada, ou quase, como nas crónicas e narrativas que, à primeira vista, nos parecem muito próximas da ficção”.

Claro está que o senso comum nos diz que há uma diferença fundamental entre o registo histórico, que, embora estilizado, pretende relatar factos, e, por exemplo, um romance, essencialmente concebido como uma obra de ficção. Ainda que avançando com esta objecção, Thomas contra-argumenta, insistindo que mesmo o mais austero registo histórico, porque enformado segundo determinada convenção, possui um qualquer elemento de artificialidade; por outro lado, sabemos também que o discurso ficcional tenta sempre estabelecer um qualquer contacto com a realidade envolvente para que possa, no mínimo, ser compreendido pelos leitores da época. E exemplifica:

In fact, the great majority of literary works have been a mixed genre, half fact, half fiction, ‘faction’ as they call it nowadays, when there seems to be almost a preference for such works of ambiguous status, like Thomas Keneally’s *Schindler’s Ark*, which won the Book Prize a few years ago. A story of a man who helped to save many Jews from destruction during the Holocaust, it was marketed in America as non-fiction and in Britain as a novel.⁶

Esta posição é radicalizada por White. Considerados apenas como artefactos verbais, a história e, por exemplo, o romance não se podem distinguir, uma vez que ambos os discursos desejam fornecer uma imagem verbal da “realidade”, que, para tal, terá que obedecer a standards de coerência (no interior do próprio discurso construído) e de correspondência (com o real). Estes são dois factores igualmente imprescindíveis tanto na narrativa histórica como na ficcional, o que cria alguma similaridade entre elas:

Whether the events represented in a discourse are construed as atomic parts of a molar whole or as possible occurrences within a perceivable totality, the discourse taken in *its* totality as an image of some reality bears a relationship of correspondence to that of *which* it is an image. [...] In this respect, history is no less a form of fiction than the novel is a form of historical representation.⁷

Contraponho a esta posição radical, o bom sendo de Sandra Pesavento que, num artigo intitulado “Fronteiras da ficção”, esclarece que “o texto histórico comporta a ficção, desde que o tomemos na sua aceção de escolha, selecção, recorte, montagem, actividades que se articulam com a capacidade da imaginação criadora de reconstruir o passado e representá-lo”. Mas a verdade é que “a tarefa do historiador é controlada pelo arquivo, pelo documento,

pelos cacos e pelos traços do passado que chegam até ao presente”. De certa forma, eles “impõem-se” ao historiador, que não cria vestígios do passado, mas os descobre e lhes atribui um sentido. Conclui, assim, esta investigadora que a História é “ficção controlada”, uma vez que aspira a “ter, na sua relação de representação do real, um nível de verdade possível”⁸.

A outra questão que me propus abordar, e que denominei genericamente como o “valor histórico da literatura”, encerra três vertentes:

- a) a natureza histórica do conteúdo de um texto ficcional;
- b) a abordagem histórica da literatura;
- c) a dimensão histórica do texto criativo.

Começemos por abordar os principais aspectos da primeira vertente.

- a) Sabemos que a necessidade de rigor dos estudos históricos tem negado à literatura criativa o estatuto de fonte fidedigna, pelo que o seu valor se tem reduzido à mera ilustração ou ao confronto com o que se conhece já por outras fontes mais credíveis. Segundo Thomas, um dos mais enfáticos repúdios ao facto de se tomarem em consideração fontes literárias para o conhecimento histórico veio da parte do Dr. Peter Laslett, que apresenta dois exemplos demonstrativos dos erros a que os textos criativos podem induzir. Shakespeare casa Julieta ainda adolescente, tendo um grupo de Cambridge, ligado ao estudo da História das Populações e Estruturas Sociais, chegado à conclusão de que a média de idades em que as mulheres do período isabelino casavam se situa nos 23,5 anos; a comédia da restauração dá uma imagem de um mundo de enganos e sedução, enquanto que as estatísticas compiladas pelo grupo de Cambridge, acima mencionado, denotam que o período da Restauração, longe de se caracterizar como de laxismo sexual, denota mesmo um determinado grau de contenção⁹.
- b) Um historiador que aborda um texto literário fá-lo, com certeza, de uma forma diversa do crítico literário, sobretudo a partir do momento em que apareceram escolas como a dos formalistas russos ou do “new criticism”, em que uma obra era considerada como autónoma e perspectivada independentemente do seu criador ou do contexto histórico que a enformara. O encontro entre o crítico e a obra fazia-se sem permeios de outras ciências, que não as ligadas ao textual. Estas são, contudo, tendências passadas e chamamos, neste início de século, de volta velhas ciências e novos saberes que nos poderão ajudar a ir mais fundo e mais longe na interpretação textual. E, sem dúvida, que o conhecimento histórico também aí está, oferecendo o melhor dos seus préstimos.

- c) Não podemos, contudo, confundir o valor histórico do conteúdo de um texto criativo, enquanto manancial de informação histórica objectiva, com a dimensão e o inquestionável valor histórico dos textos ficcionais enquanto constituintes de uma história literária. Sem dúvida que a produção de um texto literário é um acontecimento que se pode inscrever no âmbito da História, tratando-se de um artefacto humano como tantos outros.

A ESPECIFICIDADE DO DRAMA HISTÓRICO

Se bem que o dilema relativo à primazia entre História e Ficção nos tenha, como já referi, acompanhado ao longo dos séculos, não se vislumbra qualquer solução. A convivência entre as duas disciplinas está, como de resto tanta outra coisa, dependente das tendências da época: por vezes, a sua importância está equiparada, outras vezes fala-se da superioridade de uma sobre a outra, como denota a concepção aristotélica e, em casos extremos, reconhece-se mesmo à literatura um estatuto superior, até em matéria histórica. A este propósito, recordemos as palavras do nosso primeiro historiador, para quem no “romance-histórico, há mais história do que nos graves e inteiriçados escritos dos historiadores”¹⁰.

Sem dúvida que tanto o historiador como o autor dramático têm em comum a representação de algo que lhes é exterior, e, no fundo, a problemática centra-se na questão fundamental da compatibilidade entre verdade histórica e verdade literária, o que equivale ao raciocínio aristotélico da verdade individual e concreta da história e da verdade geral da literatura, ou, como diz Spang¹¹, da bifurcação entre o particular e o universal.

A utilização do facto histórico na criação dramática leva a que se queira particularizar e restringir o conteúdo de uma forma de produção que é, na sua essência, tendencialmente universal. Cria-se assim um conflito que advém do facto de se pretender encaixar a particularidade de um determinado momento ou figura históricos na universalidade inerente aos assuntos ficcionais. Isto não significa que o drama tenha que perder potencialidades estéticas pelo facto de utilizar materiais históricos. Cabe ao criador dramático saber trabalhar os elementos, que lhe chegam do passado, na sua exemplaridade, tornando-os universalmente aplicáveis, logo mais condicentes com a sua utilização numa estrutura ficcional. A tarefa do autor não consiste, de forma alguma, em adular os dados que a História apurou, mas em trabalhar esses acontecimentos por forma a destacar a “supraindividualidade” do facto singular¹².

Há hoje um alargado consenso relativamente ao princípio de que a História se não repete; isto não exclui, no entanto, que possamos retirar “ensinamentos” aplicáveis a determinadas circunstâncias do presente e do futuro. Se bem que, devido à grande evolução das

sociedades, as situações históricas nos possam parecer ilimitadas, na verdade podem também possuir aspectos comparáveis a situações posteriores, tornando-se assim um recurso que favorece a comparação e a análise de situações actuais. Torna-se, deste modo, possível o paralelismo entre, por exemplo, conflitos históricos e problemas contemporâneos, propiciando, em princípio, atitudes críticas, mais ou menos veladas, por parte dos dramaturgos históricos.

Naturalmente que também no drama histórico, tal como sucede com todo o fenómeno de criação, o produto final é, em certa medida, auto-representação do autor. As “personificações”, que resultam quer da criação de figuras dramáticas, quer de re-criações “pessoais” de figuras históricas, têm certamente marcas da cosmovisão de quem as constrói. A diferenciação entre a criação de uma obra literária puramente ficcional e a histórico-ficcionalidade do drama histórico reside precisamente no equilíbrio que se estabelece entre a mimese e a diegese. Quanto mais o autor se detiver no detalhe histórico, mais se afastará do estatuto universal que Aristóteles reclama para a poesia; quanto mais universalmente se orientar dentro das coordenadas históricas, mais abrangente se tornará, gozando provavelmente a obra de uma maior longevidade.

Por outro lado, sabemos que o horizonte de expectativas, enformado pelo conjunto dos pré-conhecimentos literários e culturais de que dispõe um determinado público e a que um autor atende na escrita de um drama, é mais específico quando se trata de retratar historicamente uma época num dado passado. A situação de partida do dramaturgo histórico é distinta da do escritor das obras de ficção pura. Nestas últimas, os elementos constituintes do drama combinam-se livremente para mostrar, de um modo esteticamente eficaz, o tema e o conflito, enquanto que, nas obras históricas dramáticas, trabalha-se com elementos reais: situações, pessoas, tempo e espaço pelo menos parcialmente pré-existentes. É possível que, neste último caso, os leitores/espectadores tenham já conhecimento dos factos em si. Se, por um lado, esta característica se pode apresentar vantajosa, por outro pode levar a numa certa quebra da ilusão que se deseja proporcionar a quem desfruta do resultado de um processo criativo. Neste caso, a representação de situações, que assumimos como pertencentes a um passado real, apresenta-se, de certo modo, como um factor limitativo no que diz respeito ao efeito de surpresa que o dramaturgo pretenda eventualmente alcançar. O aspecto previsível da acção pode criar um certo adormecimento no público, pelo menos na medida em que este conhece, de antemão, os pontos centrais pelos quais a acção terá que passar e para onde se encaminha. Curiosamente, é agora o histórico que compromete o ficcional, correndo o risco de o desvirtuar¹³. Conhecidos, mesmo que superficialmente, os factos recriados, o interesse do leitor desvia-se do conteúdo para a forma. Como é que o autor vai usar o material com o qual já estamos familiarizados por forma a criar um objecto dramático?

Assim, partindo de determinada situação histórica que se pretende dramatizar, o autor faz-nos saltar para um “palco” onde nos é proposta determinada ilusão da realidade. As pessoas, indivíduos que foram reais, passam a um plano de personagens construídas e tudo se consubstancia em situações dramáticas, mais ou menos próximas dos acontecimentos tidos por históricos, mas sobretudo significativas no quadro de referências criado.

Neste “real construído”, o tempo e o espaço históricos são elementos que é imperioso abreviar. Spang levanta a questão: como se consegue abreviar? Evidentemente que através da selecção e redução, uma vez que até mesmo para o historiador não é possível a apresentação exaustiva dos acontecimentos. Sem dúvida que as limitações dramáticas de tempo e espaço levam a que se escolham determinados episódios em detrimento de outros, o que pode também revelar posicionamentos ideológicos, se tivermos em mente que uma selecção nunca terá por base critérios aleatórios. Desta forma, o dramaturgo histórico poderá concentrar-se mais num ou em poucos aspectos principais representativos, criando uma espécie de totalidade intensiva, e não extensiva, tendo sobretudo em conta a eficácia dramática. Evidentemente que tal exige, não raro, a reorganização dos acontecimentos históricos bem como a elaboração de uma rede de motivações, normalmente inexistentes a nível da História. Nesta concentração de tempo, espaço e até na sujeição destas duas vertentes a determinada configuração estética, poderão surgir pontos de conflito nem sempre fáceis de ultrapassar.

Relativamente à construção de personagens, sem dúvida que constitui um desafio maior, para o dramaturgo histórico, quando se trata de transformar uma personagem histórica numa figura dramática, dado que tem, por um lado, de assemelhar-se à figura histórica, mas, por outro, deverá também adaptar-se à construção específica daquele drama. A selecção das figuras que servem de base à construção das personagens implica o estabelecimento de uma proporção entre as personagens assentes em figuras históricas e as personagens fictícias, construídas pelo autor. Outras há que, apesar de possuírem um nome histórico ou a História a elas se referir, a sua construção não toma como referente essa memória histórica. Por outro lado, tal como na generalidade dos dramas, há ainda as chamadas “personagens funcionais”, que possuem apenas um papel marginal, mas necessário à funcionalidade da execução dramática. A proporção entre estes diferentes conjuntos de personagens varia consoante os autores e as épocas e poderá reflectir, em parte, a intenção de aproximação e autenticidade, ou, pelo contrário, de relegar para segundo plano o aspecto histórico do drama.

Acção e personagens são aspectos integrantes de uma estrutura específica, uma forma que pré-define determinado conteúdo, e que poderemos designar por “conteúdo da forma dramática”. A mancha gráfica que consubstancia a realização deste tipo de texto é, como se sabe, formalmente marcada por dois tipos de discurso, dialógico e não dialógico, a que alguns

preferem chamar “texto principal” e “texto secundário”¹⁴, pese embora o juízo errado a que pode conduzir uma tal designação. Como essência desta forma nota-se, regra geral, a ausência de um narrador¹⁵ que conduza e explique o fio da acção. Esta forma de intelegibilidade bem como a proposta de conhecimento do ocorrido ficam a cargo dos únicos intervenientes no discurso: as personagens. Assim, uma vez que a narração não é garantida por um narrador único, mas assegurada pelos actores de um relato que, no seu discurso, incluem informações essenciais ao esclarecimento da intriga, bem como também perspetivações várias desse real construído, o leitor/espectador contacta, regra geral, com diversas concepções da realidade, consoante o ponto de vista expresso. Para além de informativa, a função de tais relatos é certamente também interpretativa, uma vez que não se trata de um ponto de vista omnisciente que perspetive a narrativa de uma forma uniforme e globalizante, mas de personagens com leituras várias e vivências diversas. Esta é, sem dúvida, uma “mais valia” da forma dramática, aproveitada para a apresentação de aspectos vários e até contraditórios, tais como os conhecemos na História e, claro está, na própria vida.

Notas

1 ARISTÓTELES, *Poética*, Lisboa, IN/CM (2.ª ed.). Tradução, prefácio, introdução, comentários e apêndices de Eudoro de Sousa, 1990, p. 115.

2 Cf. GOSSMAN, Lionel, *Between History and Literature*, Cambridge and London, Harvard University Press, 1990, p. 286.

3 Cf. WHITE, Hayden, *Tropics of Discourse – Essays in Cultural Criticism*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1978, p. 27.

4 THOMAS, Keith, *History and Literature*, Swansea, University College of Swansea, 1988, p. 10.

5 DUBY, Georges, “O historiador, hoje”, in *História e Nova História*, Lisboa, Ed. Teorema (3.a ed.). Tradução de Carlos da Veiga Ferreira, 1994, p. 12.

6 THOMAS, Keith, *History and Literature*, Swansea, University College of Swansea, 1988, p. 11.

7 WHITE, Hayden, *Tropics of Discourse – Essays in Cultural Criticism*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1978, p. 122.

8 PESAVENTO, Sandra, “Fronteiras da Ficção”, in *Revista de História das Ideias – História e Literatura*, Instituto de História e Teoria das Ideias, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Vol. 21, 2000, p. 39.

9 THOMAS, Keith, *History and Literature*, Swansea, University College of Swansea, 1988, p. 4.

10 HERCULANO, Alexandre, *O Panorama*, 1839, p. 306.

11 SPANG, Kurt, “Apuntes para la definición y el comentario del drama histórico”, in *El Drama Histórico – Teoría y Comentarios*, Kurt Spang (ed.), Pamplona, Ediciones Universidade de Navarra, 1998, p. 13.

12 SPANG, Kurt, “Apuntes para la definición y el comentario del drama histórico”, in *El Drama Histórico – Teoría y Comentarios*, Kurt Spang (ed.), Pamplona, Ediciones Universidade de Navarra, 1998, p. 14.

13 Normalmente o drama histórico é acusado do contrário, isto é, do ficcional desvirtuar o histórico, empurrando-o para fora dos seus limites.

14 Aguiar e Silva, em *Teoria da Literatura* (Coimbra, Livraria Almedina, 8.ª ed., 1996, p. 605), com base em Roman Ingarden, propõe esta terminologia, com a qual não estamos totalmente de acordo, uma vez que estabelece, à partida, uma hierarquia que poderá não corresponder à real importância dos dois tipos de linguagem.

15 Casos há, como o moderno teatro de Brecht, em que o autor introduz uma personagem que tem especificamente a função de narrar. Mas este assume, neste caso concreto, um aspecto inovador, com propósitos determinados.