

O ROMANCE HISTÓRICO PÓS-MODERNISTA NA PENÍNSULA IBÉRICA: UMA ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE JOÃO TORDO E JAVIER CERCAS

THE POST MODERNIST HISTORICAL NOVEL IN THE IBERIAN PENINSULA: A COMPARATIVE ANALYSIS BETWEEN JOÃO TORDO AND JAVIER CERCAS

Gregório Foganholi Dantas

Universidade Federal da Grande Dourados

<https://orcid.org/0000-0002-6744-5210>

Vinicius Gonçalves Mazzini

Universidade Federal da Grande Dourados

<https://orcid.org/0000-0002-0886-2743>

RESUMO

O romance histórico, atendendo às mudanças da literatura e da sociedade, atualizou-se e transformou-se, possibilitando que a história fosse abordada sob uma nova perspectiva. Linda Hutcheon (1991) define o romance histórico pós-moderno como *metaficção historiográfica*, na qual a história pode ser contada por um ponto de vista que fuja ao estabelecido pelo positivismo. Nessa vertente, temos as obras de Javier Cercas – *Soldados de Salamina* (2001) – e João Tordo – *Anatomia dos mártires* (2013) – nas quais os autores exploram os regimes fascistas que assolaram seus países a partir de um personagem ex-cêntrico. Este artigo analisa as obras desses autores, situando-as histórica e teoricamente, traçando as similitudes existentes entre elas e compreendendo como os autores utilizam do material histórico e das estratégias literárias para trazer à tona um momento tão dolorido do passado de sua pátria. Para análise lançamos mão de autores como György Lucács (2011), Hayden White (1995) e Linda Hutcheon (1991).

Palavras-chave: Metaficção Historiográfica, Romance Histórico, João Tordo, Javier Cercas.

ABSTRACT

The historical novel, in response to changes in literature and society, has been updated and transformed, allowing history to be approached from a new perspective. Linda Hutcheon (1991) defines the postmodern historical novel as “historiographical metafiction”, in which history can be told from a point of view removed from that established by positivism. Examples of this are the works *Soldados de Salamina* (2001) by Javier Cercas and *Anatomia dos mártires* (2013) by João Tordo, in which the authors explore the fascist regimes that devastated their countries from an (ex)centric character. This article analyzes the works of these authors, situating them historically and theoretically, tracing the similarities between them and understanding how both authors use historical material and literary strategies to relive such painful moments in their countries’ past. For the analysis we rely on authors like György Lucács (2011), Hayden White (1995) and Linda Hutcheon (1991).

Keywords: Historiographical Metafiction, Historical Novel, João Tordo, Javier Cercas.

A historiografia, influenciada pelo positivismo de Auguste Comte e aspirando ao *status* de ciência, afastou-se da escrita literária. Esse pensamento perdurou do século XIX até o surgimento da *Escola dos Anales*, a partir da qual o pensamento histórico foi colocado em perspectiva, compreendendo que a narrativa do acontecimento histórico também passa pelo crivo daquele que narra, sendo, assim como a narrativa ficcional, também um construto narrativo. Essa compreensão é fundamental para que possamos analisar a obra dos autores que nos propomos nesse artigo.

João Tordo possui uma obra profícua e diversa, tendo em seus livros uma grande variedade de estilos. Ainda jovem, o autor de 44 anos já publicou mais de quinze obras desde sua estreia como escritor com a publicação de *O livro dos homens sem luz* (2004). Ganhador do prêmio José Saramago de 2009 com a obra *As três vidas*, o autor destaca-se no cenário literário português. A partir dos anos 2000, os escritores portugueses demonstram uma visão problematizadora da escrita e uma relação muito próxima com a globalização. Desse modo, as obras de Tordo possuem sempre uma vertente na angústia da escrita, tendo personagens e/ou narradores que são escritores, além de possuir um cosmopolitismo intrínseco às obras, tendo sempre em suas ambientações grandes cidades do cenário mundial, como Nova Iorque, Londres e Dublin. Segundo Miguel Real “o romance português, na primeira década do século XXI, tornou-se cosmopolita, eminentemente urbano, dirigido a um leitor global, explorando temas de caráter universal, centrado em espaços geográficos exteriores à realidade nacional” (Real, 2012: 196), o que vai ao encontro das obras tordianas.

Entretanto, o cosmopolitismo não exige João Tordo de abordar e vasculhar a história de Portugal, fazendo em seus livros diversas explanações sobre a história portuguesa, mais detidamente em *Anatomia dos mártires* (2013), que será a obra abordada nesse artigo, e em *Felicidade* (2020), sua mais recente obra, nas quais a ditadura e a Revolução dos Cravos são temas centrais.

Com uma narrativa mais linear, Javier Cercas teve a partir da publicação de *Soldados de Salamina* (2001) sua ascensão e consolidação como escritor. O espanhol de 59 anos, embora com menos romances lançados que João Tordo, possui um grande número de premiações, além de suas obras serem lançadas em mais de trinta países. Os romances de Cercas são narrados por personagens que carregam características próprias do autor – ou até mesmo seu nome –,

altamente metaficcionais e com um viés de desengano que permeia as narrativas. O ponto de vista abordado, geralmente, é o de um autor desesperançado com a escrita e rodeado de crises na vida pessoal e profissional. Essa decadência exposta pelas obras de Cercas é também um indicativo da condição de escrita pós-moderna que o autor carrega.

Ambos os autores buscam na história dos regimes fascistas que foram instaurados em seus respectivos países o conteúdo que nutre as narrativas aqui analisadas. Conscientes da afirmação de que tanto a narrativa ficcional quanto a histórica são construtos discursivos, os autores representam as atrocidades da ditadura sob um viés ainda não explorado, fugindo da redação histórica positivista em que as informações postas devam imperar como certezas.

Partindo desse pressuposto – de que a narrativa ficcional é uma das representações da história –, o presente artigo buscará conceituar as obras de Tordo e Cercas sob um viés teórico, além de aproximá-las a fim de apresentar suas similitudes constitutivas, propiciando uma análise que compreenda como o fazer literário pós-moderno se adapta às escritas dos autores na retratação de um período histórico semelhante, tendo como resultado uma versão pós-moderna do romance histórico iniciado por Sir Walter Scott.

Com o surgimento da *Escola dos Anales*, a historiografia passa a ser considerada uma versão da história e não uma versão final, inegável e indelével; não há a intenção de subverter os fatos históricos a fim de refutá-los, mas sim de afirmar que a verdade – e pode-se dizer também a história – não é plenamente abarcável. Nessa vertente, Hayden White (1992) buscara compreender como o ‘acontecimento histórico’ transformar-se-ia na história didática, contada de forma linear e compreensível. Para ele, assim se dava o processo:

Em primeiro lugar os elementos do campo histórico são organizados numa crônica pelos arranjos dos acontecimentos que serão tratados na ordem temporal de sua ocorrência; depois a crônica é organizada numa estória pelo posterior arranjo dos eventos nos componentes de um “espetáculo” ou processo de acontecimentos, que, segundo se pensa, possui começo, meio e fim discerníveis. Essa transformação da crônica em estória é efetuada pela caracterização de alguns eventos da crônica em função de motivos iniciais, de outros motivos conclusivos, e de ainda outros em função de motivos de transição. (White, 1992: 21)

A seleção necessária para transformar a crônica em “estória” (para utilizar o termo de White) é o momento em que a subjetividade do historiador preenche as lacunas necessárias para que a linearidade dos acontecimentos seja inteligível, atribuindo sentido e juízo de valor aos fatos, selecionando-os e organizando-os a fim de chegar à determinada circunstância que quer que seja narrada.

Esse subjetivismo não transforma, porém, o discurso histórico em ficcional. Isso porque sua função não é artística, e sua ambição é ser um relato dos acontecimentos históricos abordados. Desse modo, quando a literatura se utiliza de acontecimentos históricos para compor suas narrativas, não aspira ao *status* documental, mas flerta com as possibilidades de representação dos fatos. A relação entre o discurso ficcional e não-ficcional é amplamente discutida entre os teóricos. Alfredo Bosi (2015) caracteriza esse modo de representação como “literatura de fronteira”, na qual é tênue a linha que separa literatura e história, ficção e não-ficção. Essa linha não existe de modo demarcado, mas é traçada no momento em que o autor a ultrapassa, marcada pela sua consciência.

Falar em “fronteiras” da literatura dentro desse campo de interações é sempre recuar um pouco, é no fundo pensar as diferenças entre ficção e não-ficção. É procurar um chão sólido de conceitos pelos quais tudo que guarda um compromisso direto com a experiência (com a experiência consensualmente verificável) é não-ficção. [...] Uma hipótese provável é que há realmente um momento em que a fronteira existe, por pura, por mínima quer seja, por transparente que seja, como um cristal que separa dois ambientes; e a percepção da fronteira é testada pela consciência do escritor, enquanto testemunha. Ele sabe que o objeto da sua escrita é a sua experiência, e é uma experiência que ele pode atestar, empiricamente verificável: o real que aconteceu. (Bosi, 2015: 223, grifos do autor)

O romance histórico é um exemplo de como a história e a literatura podem coexistir em sua construção sem que haja o apagamento de nenhuma das áreas. Maria Helena Santana, na introdução da *Revista de Estudos Literários* que tem como tema “A historicidade da Literatura” (2019), discute como as mudanças metodológicas na avaliação dos contextos históricos e da própria história da literatura influenciam nas questões epistemológicas de ambas – história e literatura. Entretanto, ela pondera que os romances históricos, com sua resiliência, mantêm acesa a chama que instiga a investigação e a leitura:

A resiliência do romance histórico comprova a fecunda interação entre os dois discursos: não esperamos já que a ficção inspire “os santos afetos da nacionalidade” de que falava Alexandre Herculano; mas ainda hoje é chamada a elaborar conhecimento crítico do passado, a iluminar as zonas nebulosas da memória ou a imaginar a “história alternativa” das comunidades. A forma como a Literatura interpreta a História – ou, dito de outro modo, a sua capacidade de, contando histórias, produzir

História – continua por isso a despertar entusiasmo para novas leituras.
(Santana, 2019: 14-15)

Nos romances históricos, os fatos históricos são representados por acontecimentos e pelos modos de pensar e agir, além dos costumes da época retratada. Como bem expresso por Rildo Cosson e Cintia Schwantes (2005), os fatos históricos não podem ser apenas um pano de fundo para as narrativas do romance, mas devem ser parte integrante e influente na vida dos personagens. Em suas palavras, “(...) o que enseja o uso do adjetivo histórico em um romance é a presença da história como parte constitutiva da obra, isto é, a certeza de que sem a presença daqueles personagens que são pessoas e sem os episódios conhecidos como históricos o romance seria outro” (Cosson e Schwantes, 2005: 31-32). O que difere aqui da narrativa histórica é que enquanto a história busca representar os acontecimentos a partir de um ponto de vista geral, público, a narrativa do romance histórico parte de um ponto de vista privado, mas mantendo sua fidelidade aos fatos. É uma relação entre o macro e o micro dos acontecimentos e sua forma de exposição.

Essa concepção exposta pelos teóricos segue as indicações de definição feitas por György Lukács (2011) em seu livro *O romance histórico*. Em um trabalho primoroso, Lukács descreve a formação e sintetiza as características do romance histórico. Entretanto, as definições prescritas por Lukács não foram mais capazes de abarcar as transformações pelas quais o gênero passou, tendo no pós-modernismo alcançado um formato que foi denominado por Linda Hutcheon (1991) como *metaficção historiográfica*.

Num anseio de revisitar os modelos estruturados no passado sem a intenção de copiá-los, os escritores do pós-modernismo evocavam essa história estática, consolidada, a fim de produzir a partir dela um novo modo de expressão, visto que, como dito anteriormente, a crença

é a de que todas nossas certezas são versões dela. Nas palavras de Hutcheon “a metaficção historiográfica procura desmarginalizar o literário por meio do confronto com o histórico, e o faz tanto em termos temáticos como formais. (Hutcheon, 1991: 145). Não diferente disso, o romance histórico também foi revisitado, tendo sua estrutura refeita e seu propósito também. Ao invés de buscar fidelizar as relações entre os personagens com o passado e os fatos históricos, os escritores do pós-modernismo visitam a história a fim de olhá-la sob um ponto de vista que se distancie do que é posto pela história positivista.

O que a escrita pós-moderna da história e da literatura nos ensinou é que a ficção e a história são discursos, que ambas constituem sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado (“aplicações da imaginação modeladora e organizadora”). Em outras palavras, o sentido e a forma não estão nos acontecimentos, mas nos sistemas que transformam esses “acontecimentos” passados em “fatos” históricos presentes. Isso não é um “desonesto refúgio para escapar à verdade”, mas um reconhecimento da função de produção de sentido dos construtos humanos. Portanto, o pós-moderno realiza dois movimentos simultâneos. Ele reinsere os contextos históricos como sendo significantes, e até determinantes, mas, ao fazê-lo, problematiza toda a noção de conhecimento histórico. (Hutcheon, 1991: 122)

Nessa vertente, temos nas obras aqui abordadas essa vontade de revisitação que é característica da escrita pós-moderna do romance histórico, aproximando os leitores contemporâneos de um momento histórico que está cronologicamente distante, mas sem invalidar que há a necessidade de um olhar que esteja distanciado e consciente, buscando preencher os espaços vazios nas ranhuras da história até aqui contada.

Em *Anatomia dos mártires* (2013), João Tordo conta, a partir de um narrador-autor, a história de um romancista desiludido com a escrita e jornalista de ofício. A carreira do protagonista não nomeado é caracterizada pela mediocridade e pasmaceira, não havendo perspectiva de mudança. Quando enviado por seu chefe a companhia de um editor do jornal para o lançamento de um livro, o protagonista tem sua calma invadida pela história de Catarina. Seguindo a indicação do editor, os personagens seguiram até um descampado onde pode ser encontrado um memorial em homenagem à camponesa.

Foi na primavera de há três anos, no princípio da crise que abalou este lado do mundo, que visitei a terra onde mataram Catarina Eufémia. Aconteceu por acaso; foi também por acaso que, nessa mesma viagem, ouvi falar pela primeira vez do homem que saltara do topo de um edifício com um manuscrito amarrado ao peito. Naquela altura, estas duas figuras – tão distantes no tempo e na geografia, porém tão próximas naquilo que incompreensivelmente as acabou por unir – diziam-me menos do que nada. (Tordo, 2013: 31)

A história de Catarina Eufémia passa a fazer parte do imaginário do narrador-autor, que se familiariza com a variedade de versões sabidas que existem. Ao deparar-se com as diversas incongruências que existem sobre a morte de Catarina, o narrador-autor incumbe-se da missão de conseguir chegar à resolução dessa incógnita histórica, não importando-se com as tentativas anteriores e com a documentação falha que havia até agora.

(...) espantou-me que, tantos anos passados, aquele episódio de sobremaneira documentado andasse perdido em equívocos e contradições, em ditos por não ditos, coberto de pó, e que Catarina fosse nada mais que um rosto – a única fotografia que existia da camponesa, uma mulher

jovem e determinada, face simétrica e bonita, de olhos rasgados e lábios carnudos, ostentando uma pequena medalha redonda ao pescoço –, um rosto ciclicamente reproduzido aqui e ali de todas as formas e feitios (em capas de livros e panfletos, pintalgado de flores, unido ao símbolo da foice e do martelo), mais um ícone do que uma memória, mais um fantasma do que uma evocação. (Tordo, 2013: 146)

Até esse ponto na narrativa, onde o narrador instrumentava-se de conhecimento a respeito da camponesa e seu assassinato, ele ainda partilhava da concepção positivista de que a história poderia ter apenas uma versão, uma versão sólida e consolidada, irrefutável, e que se ainda não havia, caberia a ele encontrar. Vemos na postura do narrador seu desconhecimento sobre a construção histórica, visto que ele transfere suas frustrações pessoais para a dissolução do caso de Catarina, fazendo com que a busca pela verdade histórica passasse a ser uma questão metafísica. Ao buscar preencher as lacunas da história de Catarina, o narrador buscava também preencher as lacunas de sua vida e resolver as questões que permanecem irresolutas em sua vivência. Para tal transferência o narrador considera que os fatos – mesmo que tenham acontecido antes de ele nascer – eram cooptáveis e discerníveis, além do que já tinha sido feito até então.

Para transpor os conhecimentos que estavam postos até esse momento, o autor-narrador dispõe das versões até então apresentadas, buscando nelas as respostas pelas quais ele ansiava. Entretanto, nesse momento há o rompimento – ainda não compreendido pelo personagem – da relação da história positivista com a pós-moderna.

(...) quando no final dessa semana de dezembro eu já tinha lido tudo ou quase tudo sobre o caso, cheguei à conclusão de que, em vez de me encontrar mais esclarecido ou elucidado (ou dito de outra forma, menos inquieto e intrigado), encontrava-me, pelo contrário, ainda mais

confuso porque me deparara com aquilo que, provavelmente, Cinzas concluíra muito antes de mim e que anteriores gerações de investigadores ou jornalistas ou escritores tinham concluído – que em relação aos episódios remotos, a História tinha o caráter paradoxal da ficção, mergulhando qualquer episódio num espaço de meias-verdades e de meias-mentiras que, se não tivéssemos cuidado, poderia levar-nos ao ceticismo mais absoluto ou ao dogmatismo mais desenfreado. (Tordo, 2013: 153)

A narrativa composta por Tordo evade o campo da historicidade e adentra o campo do romance, da possibilidade. Ao não encontrar uma resposta para o questionamento que o assolava, o narrador não propõe uma resolução, mas se contenta com a compressão e disposição das diversas versões históricas que fazem parte da aura que compõe o nome de Catarina Eufémia. Ao não optar por reescrever a história ou emulá-la em nova narrativa, Tordo ignora os preceitos do romance histórico clássico, utilizando da narrativa histórica apenas como um dos pilares de sustentação de sua narrativa, permitindo que haja um olhar ainda não explorado por outros pesquisadores: um olhar que compreende que o que passou é incompreensível. Tordo não recorre à ficção para resolver a história, se contenta com a lacuna.

Javier Cercas, em *Soldados de Salamina* (2001), opta por uma solução diferente da de Tordo. Ao não conseguir preencher a lacuna histórica que o motivava, trouxe Miralles, um ex-combatente que corresponde às suas expectativas e preenche sua lacuna. Isso acontece por Miralles ser ficcional.

Cercas, como no romance de Tordo, conta a partir de um narrador-autor a história de um romancista desiludido com a escrita e jornalista de ofício. A carreira do protagonista é caracterizada pela mediocridade e pasmaceira, não havendo perspectiva de mudança. Realocado no setor de cultura do jornal no retorno de sua licença

para escrever um romance, o autor-narrador que é homônimo ao autor empírico – Javier Cercas – é designado para fazer entrevistas com uma série de figuras públicas, entre elas, Rafael Sánchez Ferlósio, escritor espanhol, que conta a história do fuzilamento de seu pai durante a Guerra Civil Espanhola.

O fuzilamento de Rafael Sánchez Mazas é atípico, pois ele sobrevive. Em um relato que é repetidamente feito por Mazas, ele narra a sua saga de prisioneiro a fuzilado e sua fuga cinematográfica, contando com a misericórdia de um soldado inimigo que o encontra, olha em seus olhos e o deixa partir.

Ali, refugiado num buraco, ouvia os latidos dos cães, os tiros e as vozes dos milicianos que o procuravam sabendo que não podiam perder muito tempo na busca, porque os franquistas já pisavam seus calcanhares. De repente, meu pai escuta um ruído de galhos às suas costas, vira-se e dá com um miliciano de olhos pregados nele. Ouve-se um grito: “O homem está por aí?”. Meu pai contava que o miliciano continuou a olhá-lo por alguns segundos e que então, sem tirar os olhos dele, gritou: “Por aqui não tem ninguém!”, deu meia volta e foi embora. (Cercas, 2012: 18)

Sánchez Mazas foi ideólogo falangista – um de seus fundadores – e responsável por introduzir o pensamento fascista na Espanha, inspirado pela ditadura italiana. Escritor, poeta e conservador, Mazas acreditava que a ditadura seria o meio necessário para que o mundo que era representado em suas obras emergisse para a realidade, fazendo suas utopias concretas.

Esse relato feito por Ferlósio despertou certa curiosidade no narrador, mas que se manteve adormecida por cinco anos, quando, no aniversário de sessenta anos da Guerra Civil, escreve um artigo em que aproxima a história do poeta Antonio Machado à de Mazas. Acu-

sado de revisionismo por leitores, Cercas busca se aprofundar na história de Mazas, da Guerra Civil e do fuzilamento do Collel. Através de um pesquisador que se torna seu informante, ele descobre que houve outros sobreviventes no fuzilamento e que ainda estão vivos os “amigos do bosque” – que ajudaram Mazas a sobreviver após sua fuga.

O certo, porém, é que eu ainda demoraria algum tempo até reconstruir toda a história que queria contar e chegar a conhecer, se não absolutamente todos os seus recônditos, ao menos aqueles que julgava essenciais. Durante meses dediquei o tempo que tinha livre do trabalho no jornal ao estudo da vida e obra de Sánchez Mazas. Reli seus livros, li muitos artigos que publicou na imprensa, muitos livros e artigos de seus amigos e inimigos, de seus contemporâneos, e também tudo que caía em minhas mãos sobre a Falange, o fascismo, a Guerra Civil, a natureza equívoca e mutável do regime de Franco. (Cercas, 2012: 69)

O conhecimento adquirido sobre a história incute no narrador um desejo de escrever sobre o fuzilamento de Mazas, pois quanto mais a conhecia, mais percebia que era de difícil compreensão. Dessa forma, Javier Cercas decide pedir afastamento do jornal para retornar à escrita. Entretanto, agora o narrador não pretende escrever um romance, mas uma “narrativa real”. Ao abordar a história de Rafael Sánchez Mazas, Javier Cercas permite que se vislumbre as relações de poder e os acontecimentos históricos durante o Franquismo.

Ambos os romances tratam de acontecimentos históricos, nutrem-se deles e os apresentam a seus leitores. Nenhum deles, entretanto, busca a fidelidade aos fatos que a história procura. Essencialmente mantêm-se os fatos, essencialmente mantêm-se o gênero.

Tanto João Tordo quanto Javier Cercas utilizam o mesmo preceito para a construção de suas narrativas. Mas além de correspondências

conceituais, os autores possuem uma série de recursos e estruturas que se espelham em suas obras. Para que compreendamos como as narrativas se relacionam e como ambas funcionam e entendamos por que essas escolhas são feitas, elenquemos algumas dessas similitudes.

As narrativas de Cercas e Tordo possuem em seu cerne a representação de uma lacuna histórica, e é essa lacuna que será a força motriz delas. Quando os narradores se deparam com essa lacuna, que altera toda a dinâmica de suas vidas, tendem a querer preenchê-la. O narrador de *Anatomia dos mártires* busca na história e no que está além dela uma versão definitiva sobre o assassinato de Catarina, tentando a partir dela organizar sua vida. Javier Cercas, narrador de *Soldados de Salamina*, possui uma dúvida que se divide: primeiramente ele questiona-se por que um intelectual como Mazas, que é averso à violência e incapaz de cometê-la, sucumbiria a uma ideologia vil como o fascismo. O preenchimento dessa lacuna o levaria a compreender o motivo do soldado ter-lhe poupado a vida. Reconstruindo a vida de Mazas não é possível obter a resposta, então a dúvida altera seu foco, passa a ser o questionamento de quem é o soldado que poupou o falangista. O narrador acreditava que encontrando o soldado, ele poderia responder seu questionamento, elucidar o porquê.

É interessante percebermos que essas narrativas, essas lacunas que lhe estão subjacentes e esses questionamentos já tinham aparecido para outras pessoas, vista a quantidade de material que havia sobre elas. Entretanto, quando os narradores têm acesso a elas, elas ganham proporções muito grandes para eles, assumindo o controle de suas vidas, adquirem um sentido ontológico. Essa submissão dos narradores aos questionamentos acontece pela instabilidade vivida por eles. Ambos são romancistas frustrados, alocados no jornalismo para terem seu sustento. Possuem relacionamentos familiares e de amizade conturbados, namoram pessoas que consideram o oposto daquilo que idealizavam, visto que elas não correspondem aos

anseios intelectuais que prezam. Desse modo, a lacuna histórica reaceende em cada um deles o desejo pela escrita que estava adormecido ou abandonado. A escrita é a ferramenta que os narradores utilizam para solucionar os problemas que estão postos para eles.

Cercas opta por uma escrita objetiva para abordar o questionamento que o move. Decidido a compreender Mazas e suas inclinações, o autor-narrador compila dados a ponto de ser possível escrever uma biografia do falangista, em que a precisão histórica é observada. Essa premissa segue até onde os dados são comprováveis pelo narrador, mas não conseguindo nos arquivos históricos elementos suficientes para sanar o questionamento, Cercas passa a percorrer um caminho próprio, colhendo relatos e buscando construir sua própria versão da história: “Desse momento em diante a pista de Sánchez Mazas se esfuma. Sua peripécia durante os meses anteriores à luta e os três anos que durou só pode ser reconstituída por meio de testemunhos parciais (...).” (Cercas, 2012: 89)

Tordo, por mais que tenha seu embasamento em dados históricos, mantém uma narrativa em primeira pessoa, sendo menos objetivo que Cercas. Ao abordar a história de Catarina Eufémia, o narrador-autor expõe mais questionamentos que certezas e constrói junto a seu leitor uma narrativa em que ainda não é claro o fim, mas é claro o objetivo. Visto que ele se depara com a condição de que nada sabe a respeito da camponesa sobre a qual escreveu um artigo, a construção do conhecimento do narrador é sempre simultânea a do leitor, que pode aprender com ele sobre a história de Catarina e partilhar de seus questionamentos. A ignorância do narrador a respeito da camponesa assassinada vem à tona para o narrador em uma conversa com sua namorada:

“Não, não estou a falar dos comunistas, estou a falar de toda a gente. Estou, sobretudo, a falar de ti. O que é que tu sabes verdadeiramente

sobre essa camponesa? O que é que qualquer pessoa que, hoje em dia, pronuncie o seu nome ou a invoque para fazer sentido de um raciocínio ou de uma tese sabe acerca dessa mulher que morreu tão nova, há tantos anos, no meio de nenhures, sem que lhe tivessem explicado porquê?”

Ficamos uns segundos em silêncio enquanto, na televisão, o público aplaudia e se ria sem som.

“Bom, se calhar tens razão”, admiti. “Se calhar não sabemos nada.” (Tordo, 2013: 118)

Assim como o narrador de *Cercas*, o narrador de Tordo acredita que ele pode ser o responsável por imprimir uma nova versão da história, uma versão definitiva, “parece-me que é obrigação minha tentar ver as coisas por outro prisma” (Tordo, 2013: 163), como diz o narrador tordiano. Esse olhar, entretanto, gera desconforto, sendo os dois acusados de revisionismo por outros personagens quando publicam artigos a respeito de suas pesquisas históricas.

O viés utilizado pelo narrador de *Anatomia dos mártires* é o em que há um olhar descentralizado da narrativa, que fuja da visão positivista da história e que permita encontrar a verdade a partir de outras possibilidades. Para que isso aconteça, os narradores apropriam-se de personagens que estão à margem da narrativa historiográfica para construí-la. Embora os personagens pelos quais são abordados os fatos históricos tenham certa relevância, a versão positivamente registrada não considera sua ótica ou sua história. Nem o assassinato de Catarina, nem o fuzilamento de Mazas eram perspectivas válidas para contar sobre as ditaduras em seus países.

Isso acontece pela posição que tinham ou que assumiram. Catarina Eufémia era uma camponesa presumidamente militante comunista, mas sem expressividade dentro de um movimento político enquanto estava viva. Rafael Sánchez Mazas, embora ideólogo e um dos fundadores da Falange na Espanha, após sua fuga e a con-

solidação da ditadura de Francisco Franco, não se encaixou politicamente. Designado como ministro sem carteira do regime, pouco exerceu de suas funções, até ser definitivamente afastado. A condição dos personagens corrobora com uma narrativa que esteja aquém do convencional.

Esse olhar descentralizado é tanto um recurso para construir uma nova narrativa, quanto como uma estratégia de abordagem menos ríspida e direta de um momento delicado da história de seus respectivos países. Quando os autores decidem abordar as ditaduras que acometeram suas pátrias, eles decidem por revirar um passado doloroso e que ainda possui feridas abertas. Sendo assim, a escolha discursiva de aproximar-se da história sem revivê-la é uma saída consciente dos autores.

Essa escolha é passível de abordagem e possível pela escolha estrutural da narrativa. Partindo de um narrador-autor, os autores empíricos podem camuflar e entremear a história das ditaduras nas histórias pessoais dos narradores, mas com o distanciamento mantido. Nenhum dos personagens que narram vivem efetivamente a ditadura, mas a revivem através de relatos e documentos. Temos então, em ambas as narrativas, a história de personagens que se depararam com uma incógnita do passado e que, ao não conseguir resolvê-la, contam a sua própria história, como lidaram com o desejo e a frustração que os acometeram ao buscar a verdade histórica sob um novo foco.

Vemos, simbolicamente, em ambos os autores-narradores a figura de alguém que poderia consertar a história, encontrar o *filó de Ariadne* que permitiria coser os rasgos presentes no dolorido passado de sua nação – e que os afetava tão vivamente. Quando se propõem a escrever narrativas que sanariam as dúvidas a respeito de eventos tão marcantes dentro do regime fascista instalado em seus países, os narradores assumem a missão de serem os representantes de seu povo.

Por mais que haja estratégia de distanciamento, há a preocupação dos escritores em tornar real a história de seus narradores, equivalentemente à história por eles perseguida. Nesse intento, Tordo e Cercas anexam em suas narrativas documentos comprobatórios da história que se depararam. Cercas coloca páginas de um diário de Mazas; Tordo preenche seus parágrafos com citações diretas e notas de rodapé. Fazem isso para demonstrar que, por mais ainda seja um romance, a mancha de sangue que colore a história de seus países não é ficcional.

Nesse meandro entre realidade e ficção, ao optar por narrar a trajetória da escrita em busca de resolver as lacunas da história, o autor opta também por criar uma metaficção, que é autoconsciente e autor-referente. As narrativas aqui abordadas possuem níveis internalizados de metafictionalização. Além de serem narrativas conscientes de sua escrita, as obras possuem outros elementos que intensificam essa condição. Na narrativa de João Tordo, o título da obra coincide com o do artigo publicado pelo narrador. Na narrativa de Javier Cercas, além de o capítulo central ser homônimo ao livro, esse capítulo seria o livro que fora escrito pelo narrador a respeito de Mazas. Cercas intensifica ainda mais essa condição pela escolha de ter um narrador homônimo a ele, transcrevendo também na íntegra um de seus artigos que originalmente foi publicado pelo jornal *El país*. Se Tordo permite que a fusão entre narrador-autor e autor empírico seja inferida, Cercas induz seus leitores a essa conclusão. Essa condição de espelhamento entre realidade e ficção é exposta por Verônica Daniel Kobs:

Nas narrativas metafictionais, como em um jogo de espelhos, o autor produz o texto e, ao mesmo tempo, é produzido por ele e é justamente o fato de ele ser produzido ou criado pelo texto que amplia a inter-relação entre realidade e ficção. (...) O objetivo de fazer um personagem, geral-

mente o protagonista, contar a história confere-lhe o status de autor. Além disso, o personagem pode acumular, ainda, a função de narrador. Se isso ocorre, surge mais um fator de complicação: a narração em primeira pessoa, que gera, na maioria das vezes, a ilusão de que a história narrada é real, já que vivenciada por quem a conta. Para a metaficção, a função mais importante é a de autor, pois é ela que opõe a aproxima, ao mesmo tempo, realidade e ficção, além de revelar ao leitor os bastidores da criação artística. (...) Criando um narrador-autor e atribuindo essas duas funções ao protagonista, o autor, que é referência externa, passa a ser parte do texto criado. Esse processo, tensionando as relações entre realidade e ficção, estabelece um jogo cujo objeto é a autoria. O nome do autor real ou empírico é praticamente desconsiderado do paratexto e é o personagem quem assume essa função. (Kobs, 2006: 4)

Ao fim dos romances, o narradores-autores assumem a autoria das obras as quais nós lemos, fazendo com que a ótica da obra seja alterada e compreendamos que mais que um olhar histórico, acompanhamos uma jornada que tinha como produto a narrativa que desfrutamos. Em *Anatomia dos mártires*:

(...) e finalmente, como se exalasse uma respiração contida há séculos, conto-lhe toda a história que está para trás, esta que acabei também de contar aqui, e é nesse momento (...) que decido o seguinte (e estou, novamente, a pensar no futuro): que, quando regressarmos de viagem, irei sentar-me e uma vez mais abrir as gavetas onde tenho guardado o passado e, desta feita, irei escrever sem parar um minuto o relato, a ficção e o ensaio que tenho na cabeça; que irei escrevê-lo do fim para o princípio, começando pelo momento presente e recuando devagar pelas arestas do tempo, e não será nem um relato nem uma narrativa nem um ensaio mas sim um romance, dúbio na sua natureza verdadeira e dúbio também na sua natureza mentirosa [...] (Tordo, 2013: 265)

E em *Soldados de Salamina*:

E aí, sentado na poltrona estofada cor de abóbora do vagão-restaurante, embalado pelo ruído do trem e o torvelinho de palavras que girava sem pausa na minha cabeça, com o burburinho dos comensais jantando ao meu redor e com meu uísque quase vazio diante de mim, e no vidro, ao meu lado, a imagem alheia de um homem entristecido que não poderia ser eu mas que era eu, aí de uma só vez vi meu livro, o livro que fazia anos que vinha perseguindo, o vi inteiro, acabado, desde o princípio até o final, desde a primeira página até a última linha, aí soube que embora em nenhum lugar de nenhuma cidade de nenhuma merda de país viria a existir jamais uma rua que tivesse o nome de Miralles, enquanto eu contasse sua história Miralles continuaria a viver de alguma forma (...). Vi meu livro inteiro e verdadeiro, minha narrativa real completa, e soube então que era só escrevê-lo, passá-lo a limpo, porque estava na minha cabeça completo (...). (Cercas, 2012: 211-212)

As similitudes entre os autores já aparecem delimitadas: uma lacuna histórica que tem como pano de fundo a ditadura fascista em seu país, um narrador-autor que é um escritor desiludido com sua trajetória, uma narrativa que é nutrida pela insipiência da vida dos personagens, a histórica positivista contada sob uma ótica ex-cêntrica, a opção metanarrativa – além de diversas pequenas referências que nos demandaria um artigo específico para elencá-las. Essas escolhas que aproximam autores que estão em pontos distintos de suas carreiras, em países diferentes e com um espaço cronológico de uma década entre o lançamento das obras não são, entretanto, um acaso. Fazendo parte de uma vertente pós-moderna, como já supracitado, os autores comungam de características que estão estabelecidas. Linda Hutcheon publica em 1991 sua *Poética do pós-modernismo*, em que ela

enumera e esquematiza as características da literatura que surge após o declínio do modernismo.

A literatura pós-modernista, diferentemente do modernismo, não refuta os modelos clássicos, mas os revisita. Com essa reavistação – que não busca reproduzi-los – os artistas podem converter esses modelos a seus interesses, subvertê-los, parodiá-los. Desse modo, o romance histórico é revisitado, dando vazão à metaficção historiográfica. As características acima assinaladas que compõem as obras de Javier Cercas e João Tordo, também permitem que consideremos as obras como metaficções historiográficas.

Autoconscientemente, a metaficção historiográfica nos lembra que, embora os acontecimentos tenham mesmo ocorrido no passado real empírico, nós denominamos e constituímos esses acontecimentos como fatos históricos por meio da seleção e do posicionamento narrativo. E, em termos ainda mais básicos, só conhecemos esses acontecimentos passados por intermédio de seu estabelecimento discursivo, por intermédio de seus vestígios no presente. (Hutcheon, 1991: 131)

Essa caracterização ocorre pela consciência pós-moderna a respeito da história, permitindo a autores como os aqui explorados uma nova concepção histórica, sem que anule as concepções pré-estabelecidas, mas as questione.

O que a escrita pós-moderna da história e da literatura nos ensinou é que a ficção e a história são discursos, que ambas constituem sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado (“aplicações da imaginação modeladora e organizadora”). Em outras palavras, o sentido e a forma não estão nos acontecimentos, mas nos sistemas que transformam esses “acontecimentos” passados em “fatos” históricos presentes. Isso não é um “desonesto refúgio para escapar à verdade”, mas

um reconhecimento da função de produção de sentido dos construtos humanos. Portanto, o pós-moderno realiza dois movimentos simultâneos. Ele reinsere os contextos históricos como sendo significantes, e até determinantes, mas, ao fazê-lo, problematiza toda a noção de conhecimento histórico. (Hutcheon, 1991: 122)

Dessa forma, temos em João Tordo e Javier Cercas um conteúdo híbrido, uma amálgama entre os campos do conhecimento – história e literatura –, em que nem se fundem como acontecia em séculos anteriores, nem se dissipam como no século XIX.

Aqui, ao fim deste artigo, fica claro que o gênero inaugurado por Walter Scott e definido por György Lukács não permanece intocado. Acreditar que o romance histórico tradicional permaneceria em forma e conteúdo até nossos dias e ainda sendo possível de ser feito é desconsiderar as transformações sociais e a evolução dos conhecimentos. Paralelo a isso, conceber que a literatura se afastaria dos grandes acontecimentos históricos e não encontraria vazão em estrutura e estilo para que esses fatos fossem abordados é ignorar o poder artístico e inventivo dela. Ambas as considerações cerceiam de alguma forma o fazer histórico e literário, e temos aqui expostas ao menos duas obras que ilustram que há sempre uma saída para o fazer literário.

REFERÊNCIAS

- BOSI, Alfredo (2015). *Entre a literatura e a história*. 2.^a ed., São Paulo: Editora 34. 221-234.
- CERCAS, Javier (2012). *Soldados de Salamina*. 2.^a ed., São Paulo: Globo. [Trad. Wagner Carelli]
- COSSON, Rildo e SCHWANTES, Cíntia (2005). “Romance histórico: as ficções da história”. *Itinerários*. 23: 29-37.

- HUTCHEON, Linda (1991). *A poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago.
- KOBS, Verônica Daniel (2006). *A metaficção e seus paradoxos: da desconstrução à reconstrução do mundo real/ficcional e das convenções literárias*, disponível em http://www.cristovaotezza.com.br/critica/trabalhos_acd/metaficcao_veronica_kolb.pdf (consultado em 15/12/2020).
- LUCÁKS, György (2011). *O romance histórico*. São Paulo: Boitempo. [Trad. Rubens Enderle]
- REAL, Miguel (2012). *O romance português contemporâneo 1950-2010*. Lisboa: Caminho. [Recurso digital; epub]
- SANTANA, Maria H. (2019). “Introdução”. *Revista de Estudos Literários*. 09: 11-18.
- TORDO, João (2013). *Anatomia dos mártires*. São Paulo: Leya. [Coleção Novíssimos]
- WHITE, Hayden (1992). *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

