

Maluco: o triunfo da ficção sobre a história

Inara Ribeiro Gomes*

O romance histórico, na voga verificada nas últimas duas últimas décadas, ora se apresenta em continuidade com uma linha tradicional, cuja preocupação básica é retratar fidedignamente painéis sociais e de época como pano de fundo para ações e personagens fictícias, ora revela uma nova tendência que problematiza as perspectivas históricas,¹ centrando-se, muitas vezes, na questão da representatividade do discurso narrativo.

Ao assimilar conteúdos históricos e fazer das realidades do passado a sua matéria, essa nova modalidade indica, simultaneamente, que a apreensão desses dados só pode ser feita através de suas formas escritas, daquilo que nos chega através das descrições e explicações dos historiadores. Nesse caso, a linguagem literária toma como referente não aquilo que supostamente aconteceu no passado, e sim os fatos já interpretados pelos sistemas discursivos.² Os temas reportam-se menos aos acontecimentos em si do que aos relatos produzidos sobre eles, referem-se mais a um mundo de linguagem do que a um mundo extraverbal e, assim, tocam na questão da adequação dos signos na representação das coisas. Uma das distinções entre o romance histórico tradicional e o contemporâneo pode ser apontada na sua própria noção de referência: enquanto o primeiro busca representar o mundo na sua realidade original e dar conta de processos sociais e humanos, o segundo é consciente de que não tem um acesso imediato a essa realidade e, ainda, transforma essa consciência em matéria narrativa.

Nessa segunda linha situa-se *Maluco*, do uruguaio Napoleón Baccino Ponce de León, ganhador do prêmio Casa de las Américas,

* FURG.

¹ Ver, a propósito, MENTON, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

² Cf. HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

de Cuba, em 1989.³ O jogo ficcional que indetermina limites entre realidade histórica e imaginação, a experimentação no plano lingüístico e estético, a paródia e a carnavalização como estratégias de desmitificação da história, a utilização de uma perspectiva excêntrica e a metaficcionalidade constituem procedimentos, presentes nessa narrativa, que indicam sua ruptura com os moldes tradicionais do romance histórico.

Partindo de meticulosa apreciação de documentos históricos de época, o autor recria a empresa do navegador Fernão de Magalhães em sua célebre viagem de circunavegação, tomando por base o diário de Antonio Pigafetta⁴, participante da esquadra na qualidade de escrivão e autor do único relato existente sobre a expedição. A reescritura paródica de uma crônica de viagem do século XVI configura-se já pela introdução de um bufão como narrador, que escreve, muitos anos depois do regresso da frota de Magalhães à Espanha, uma longa carta ao imperador Carlos V, onde dá a sua versão dos fatos e reclama a restituição de sua pensão de marinheiro, confiscada-lhe por andar por praças e aldeias contando histórias da viagem que contradiziam as versões dos cronistas oficiais da corte.

O narrador é a única personagem fictícia do romance, porém sua construção foi fundamentada nos tipos históricos dos bufões, seres comuns nas cortes do século XVI, a quem eram concedidos privilégios verbais que lhes permitiam dizer o que bem entendessem sem respeitar hierarquias. Por outro lado, representa um ser absolutamente marginalizado: filho de prostituta, anão, judeu converso e perseguido pela Inquisição.

Em sua carta ao imperador, afirma sua condição radicalmente distinta em relação aos cronistas que se ocuparam da matéria, cujos relatos considera mentirosos, falseadores da verdade histórica, fundamentando essa acusação em algumas questões críticas, levantadas ao longo do texto, que se referem às formas de representação histórica e seus pressupostos básicos: objetividade, neutralidade, impessoalidade e transparência lingüística. Como os historiógrafos oficiais, o narrador dirige sua crônica ao representante supremo do poder, mas, diferentemente daqueles, não oferece uma visão homogênea da história, isenta de perspectivas conflitantes.

³ PONCE DE LEÓN, Napoléon Baccino. *Maluco: romance dos descobridores*. Tradução de Eric Nepomuceno. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

⁴ PIGAFETTA, Antonio. *A primeira viagem ao redor do mundo: o diário da expedição de Fernão de Magalhães*. Porto Alegre: L&PM, 1985.

Carlos V tem uma função importante dentro da trama, como personagem histórico e como destinatário da crônica fictícia, porém adquire maior relevância quando se converte numa espécie de metáfora do leitor, num processo que se faz ao longo da narrativa cada vez mais explícito, à medida que o narrador vai incluindo gradualmente o receptor do romance em suas observações e reflexões.

O paralelismo entre narratário e leitor encontra um contraponto num outro que se estabelece entre autor e narrador. Ao entender a literatura como um jogo cujas regras devem ser explícitas, Baccino trabalha com a possibilidade de sobrepor essas duas instâncias, demonstrando que o bufão narrador funciona como um *alter-ego* para o autor-criador. O indício mais óbvio é a semelhança entre o nome do escritor – Baccino Ponce de León – e o do narrador – Juanillo Ponce – agregado ao seu lugar de origem: o reino de León.

Ao utilizar o discurso bufo como artifício literário, o escritor uruguaio considera uma situação histórica específica acerca dos vínculos entre senhores e bufões, propondo-a como uma metáfora cujos termos podem ser constituídos pelo escritor, o leitor e o contrato estabelecido entre ambos. O relato se organiza em função da instância receptora ficcionalmente construída e, por intermédio dessa, se estabelece uma comunicação com o leitor do romance.

A função que o bufão, antiga personagem originária dos palcos teatrais e dos espetáculos de máscaras, exerce no gênero romanesco, foi analisada por Bakhtin. Enquanto figura das formas paródicas e satíricas da Idade Média, suas principais propriedades são a de criar uma imagem do homem num estado alegórico, figurado ou indireto; denunciar toda forma de convencionalismo ou hipocrisia social, mostrando o avesso das situações através do riso paródico; e trazer a público as esferas da vida privada e tudo aquilo que está oculto. Ao ser transposta para a literatura romanesca, e no desenvolvimento posterior do gênero, a figura transforma-se, exercendo uma influência que se realiza em duas direções.⁵

A primeira interfere na esfera relativa ao estatuto do autor e à instauração de seu ponto de vista. A utilização da máscara do bufão e do bobo, de forma direta ou transformada, tem uma grande importância para o gênero, pois permite ao romancista definir um certo ângulo a partir do qual ele evoca o mundo representado e

⁵ Bakhtin estuda a função literária de três figuras interligadas: o bobo, o trapaceiro e o bufão. Este último resultaria de um amálgama dos dois primeiros: é um trapaceiro que veste a máscara do tolo. Cf. BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1993.

um posicionamento em relação ao leitor, no lugar de quem ele realiza um “desmascaramento” da vida. A segunda direção apontada refere-se ao aproveitamento do bufão como personagem ex-cêntrica, que se manifesta, de modo geral, no romance picaresco.

Tal como ocorre em *Maluco*, muitas vezes acontece a convergência desses dois sentidos em uma só entidade, investida, então, de uma dupla função: personagem e, ao mesmo tempo, responsável pela narração. A configuração do bufão recolhe, assim, traços da tradição do pícaro e do modo autobiográfico em que este se expressa: o velho desiludido que narra as peripécias de sua vida.

Ao compor seu narrador, Baccino levou em conta tanto as regras de existência do bufão na vida cotidiana das cortes quanto sua potencialidade como figura literária. As duas esferas – a real e a literária – se confundem quando se analisa o modo de existência dessas figuras, uma vez que sua atuação não se restringe aos palcos, mas se exerce em todas as circunstâncias da vida.⁶ Essa peculiaridade do bufão, enquanto personagem situada entre a vida real e o palco teatral, comanda as estratégias adotadas pelo ponto de vista do narrador e possibilita que esse aponte freqüentemente para os bastidores de seu relato.

Os pressupostos bakhtinianos sobre a inversão carnavalesca das normas foram relacionados, por Linda Hutcheon, aos aspectos formais do romance metaficcional contemporâneo: “a metaficção de hoje contesta a ilusão novelística do dogma realista e intenta subverter um autoritarismo crítico (contendo dentro de si o seu próprio comentário crítico). A ambivalência e caráter incompleto dos romances contemporâneos lembra as qualidades semelhantes do carnaval e do grotesco romântico, conforme definidos por Bakhtin. [...] A metaficção contemporânea existe – tal como o carnaval – nessa fronteira entre a literatura e a vida...”⁷ Em *Maluco*, a perspectiva marginal e periférica associada ao ludismo festivo permite ao narrador jogar com as convenções romanescas. A linguagem transgressora do bufão determina a própria técnica utilizada na composição da narrativa, incidindo aí como desconstrução de procedimentos literários canônicos e como desmascaramento da ilusão mimética.

A ambivalência concentrada em torno do “autor da crônica”, remete-nos, a todo instante, para a instância autoral que se introduz no relato. A interação entre narrador e narratário permite

vislumbrar o jogo em que, por detrás dessas duas entidades, transparecem a todo momento as imagens do autor e de seu leitor virtual. A narrativa desloca-se seguidamente para a fronteira entre a vida e a arte e, desta forma, provoca uma reflexão sobre a função que essa última exerce em nosso cotidiano e em nossas experiências de leitura e nos conscientiza da nossa participação ativa no processo de construção de um mundo alternativo.

A autoconsciência textual em *Maluco* pode ser flagrada na forma explícita e direta com que a narrativa se reporta a determinados princípios e normas convencionais aplicadas na composição do relato com intuito de problematizar tanto a representação literária quanto a histórica. As duas formas de discurso – o literário e o historiográfico – são colocadas em inter-relação por sua característica comum de disporem acontecimentos em uma ordem narrativa cujo efeito presumido é a constituição de um todo significativo e explicativo das ações humanas. Essa pretensão dividida por historiadores e “poetas” é alvo do ataque irônico empreendido pela voz narrativa, que coloca em xeque os modos realistas de representação através da explicitação deliberada das regras de produção da ficção, das diversas maneiras de ordenar e articular um mundo imaginário e/ou histórico.

A paródia ao discurso historiográfico, enquanto um código narrativo reconhecível, expõe a ineficácia dos procedimentos dos historiadores ao tentar reconstruir fielmente uma realidade passada, sem assumir as inerentes limitações de sua perspectiva sobre os fatos. Ao proceder ao desmascaramento de seus próprios artifícios, o narrador igualmente desmascara os mecanismos utilizados na escrita da história.

A figura do narrador mostra-se a principal estratégia na elaboração dessa forma de consciência paródica das convenções literárias e historiográficas. A narração em primeira pessoa é um procedimento utilizado tanto na literatura quanto nos relatos de viagem, gênero situado no domínio da história e baseado no testemunho direto de um sujeito. O bufão – paródia da pessoa – subverte a noção de exigência de um mediador fidedigno entre o leitor e o universo histórico.

Uma outra forma de auto-referência que encontramos em *Maluco* está relacionada ao tema da função da linguagem nas representações humanas. A narrativa expressa sua autoconsciência linguística ao dramatizar a dificuldade para expressar o real através das palavras, tornando ambígua a distinção entre discurso imaginário e discurso verdadeiro.

⁶ Cf. BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: UnB, 1993.

⁷ HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Lisboa: 70, 1985, p. 94.

A figura do bufão sugere a convergência de duas personagens da cultura ocidental, apontadas por Michel Foucault como sensibilidades opostas e simétricas situadas cada uma num extremo do espectro social: o louco e o poeta. O encontro entre esses dois opostos acontece no momento em que a experiência cultural, na sua relação com os sistemas de signos e com a representação, ingressa na era moderna. A velha aliança entre as palavras e as coisas foi rompida, os signos não são mais capazes de preencher com semelhanças o espaço entre a linguagem e o mundo. A loucura e a poesia funcionam como duas experiências extremas e marginais: ambas buscam reencontrar as semelhanças perdidas ou encobertas pela normalidade do discurso cotidiano.⁸

A narrativa de Baccino situa-se deliberadamente na fronteira difusa onde se cruzam real e imaginário, deslocando seu foco para considerações em torno da precariedade dos sistemas simbólicos. A dificuldade enfrentada pelos integrantes da expedição para definir verbalmente o significado da palavra "maluco" funciona como o caso que melhor expressa o espaço indefinido existente entre os signos e as coisas a que eles se referem. Esse espaço vazio, lugar a que nunca se chega, é preenchido com as infinitas significações que cabem na palavra, a funcionar como um signo que cada um dos navegadores adota arbitrariamente para nomear ou representar seus sonhos. A natureza incomunicável desses sonhos torna o significativo ao mesmo tempo vazio e pleno, podendo significar tudo e nada simultaneamente.⁹

Na ausência de um espaço concreto e delimitado que se constitui num referente para o significativo, seu significado flutua entre o sonho e a loucura, par temático central na narrativa. A viagem é caracterizada seguidamente como uma "empresa de loucos", cujo móvel são os "loucos sonhos" dos homens que a empreendem. Maluco é tanto um lugar de localização imprecisa e existência incerta quanto um lugar de projeção dos sonhos, um espaço atópico. Com significativo louco e paradoxal, Maluco não ancora em nenhum significado instituído, mas é algo que se coloca sempre além do horizonte, uma geografia semi-imaginária.

A auto-representação atinge, assim, no nível temático, os motivos recorrentes que a ficção veicula, constituídos em imagens para os problemas do relato. Isso corresponde à afirmativa de Linda Hutcheon a respeito de que um dos traços mais marcantes da

⁸ FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 64-65.
⁹ O nome "Maluco" refere-se às Ilhas Molucas, no Pacífico, destino da expedição de Magalhães, ao qual a maioria dos marinheiros não chegou. Aparece grafado dessa forma em algumas crônicas portuguesas do século XVI.

metaficção historiográfica é a assimilação, em seu conteúdo, do debate contemporâneo acerca da capacidade que a linguagem humana tem de produzir enunciados que reproduzam a realidade tal qual ela é.¹⁰

Por essa via, *Maluco* afirma a autonomia de referência dos signos literários em relação aos referentes reais. Ao mesmo tempo aponta para uma forma de conhecimento que não se traduz em termos racionais, mas se utiliza das imagens para melhor revelar a multiplicidade do real.

¹⁰ HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*, op. cit.