

O romance histórico revisitado em *Equador*, de Miguel Souza Tavares

Inara de Oliveira Rodrigues¹
UNIFRA (Santa Maria/RS, Brasil)



Introdução

“Depois de as coisas acontecerem, é quase irresistível reflectir sobre o que teria sido a vida se se tem feito diferente”. Assim inicia-se *Equador*,² romance de estréia do reconhecido jornalista português, Miguel Souza Tavares. Com esse “se” abre-se a dimensão universal dessa narrativa encenada em 508 páginas, ao estabelecer um elo entre o passado e o presente de todo agir humano, apontando para o caráter de exemplaridade que a obra de arte pode remeter. Tal dimensão está colocada nas considerações aristotélicas sobre a superioridade da poesia em relação à História na conhecida passagem em que o estagira afirma que a primeira diz como as coisas poderiam suceder, enquanto a segunda, o que sucedeu. “Por isso a poesia é algo mais filosófico e mais sério do que a literatura, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular”.

Essas considerações ganham maior relevo ao levar-se em conta que a obra literária em foco se configura nos moldes do tradicional romance histórico, conforme as características estudadas por Lukács. Examinar como se apresentam essas características no romance de Miguel Souza Tavares, perscrutando a relevância da composição das personagens é o objetivo central desta análise, procurando-se levantar como se processa a problematização da História a partir de alguns dos principais sentidos desse texto ficcional.

1 Entre a História e a Literatura: questões de representação

O estudo das implicações teóricas entre ficção narrativa e representação pode ser considerado um problema histórico no âmbito dos estudos literários, sempre remontando à questão da *mimesis* grega, tal como era definida pelas suas duas vertentes principais, ou seja, por intermédio do pensamento platônico e aristotélico. Se para ambos a arte é imitação da vida, Platão concebe o imitar como cópia, sujeitando o ato artístico aos modelos encontrados na natureza, que por sua vez são já um

simulacro do Mundo das Idéias, ao passo que Aristóteles compreende a arte como (re)criação. Destaca-se de sua *Poética* a seguinte passagem:

O imitar é congênito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador, e, por imitação, aprende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado. [...] Efetivamente, tal é o motivo por que se deleitam perante as imagens: olhando-as, aprendem e discorrem sobre o que seja cada uma delas, [e dirão], por exemplo: ‘este é tal’. Porque, se suceder que alguém não tenha visto o original, nenhum prazer lhe advirá da imagem como imitada, mas tão-somente da execução, da cor ou qualquer outra causa da mesma espécie.³

A citação acima torna-se relevante por apontar que o prazer estético é viabilizado não só pela imitação, mas também pela própria execução (artística), quando não é reconhecido o “original” imitado. Daí Pozuelo Yvancos afirmar que essa é “la primera aparición del concepto de *mimesis* desvinculado del objeto de imitación (realia) y que vincula el placer a un efecto estético por las condiciones formales de la representación”.⁴ Mais ainda: “la teoría de la fábula en toda la Poética sostendrá que el principal placer non deriva tanto de la cercanía al objeto real imitado, cuanto de la coherencia constructiva”.⁵ De qualquer forma, entretanto, tanto Platão quanto Aristóteles “apresentam a narrativa literária como um modo atenuado da representação e como uma palavra mediadora”.⁶

O aspecto de mediação é um dos pontos fundamentais para compreensão necessariamente dialética do conceito de representação em arte. Entre representante e representado instaura-se uma relação ativa de interdependência, de tal modo que “o primeiro constitui uma entidade mediadora capaz de concretizar uma solução discursiva que, no plano da expressão artística, se afirme como substituto do segundo que, entretanto, continua ausente”.⁷ Somente quando se dá a suspensão da própria função representativa, o representado revela-se como objeto e quando se apreende a representação artística, apenas de maneira modificada torna-se crível que se está diante da

presença real do objeto representado. De acordo com Félix Martínez Bonati,

sabemos, inexplicitamente, que su presencia es imaginaria. Y las finalidades propias del arte modulan esa presencia imaginaria sin intentar que nos engañemos acerca de su naturaleza. La mimesis artística se sabe diversa de la presencia real del objeto representado; y se sabe libre para configurar su presencia imaginaria sin sujeciones a una imitación fiel de las presencias reales (1992, p. 100).

Dessa afirmação de Martínez Bonati chega-se à noção de que, ao se reproduzirem presenças reais, pondo-se de lado nesse ato qualquer imperativo de verdade total e singular, bem como de ilusão absoluta, a representação artística define-se declaradamente como ficção. Nesse sentido, concebendo-se a representação como presença imaginária do ausente, pode essa imagem já ter existido e não existir mais, como também ser a imagem do que nunca existiu, o que muitas vezes é imputado como principal “objeto” representado no campo da ficcionalidade. No entanto, seguindo-se ainda Bonati, o que deve ser compreendido é que à imagem ficcional, a inexistência real de seu objeto é uma determinação intrínseca.

Conseqüentemente, torna-se relevante salientar que à ficção (literária, no caso que aqui interessa diretamente) não se refere uma maior ou menor conexão com a realidade – a relação entre a ficção narrativa e o real não pode ser concebida para além da representação.⁸

Assim, a representação literária deve ser entendida como a capacidade de ficcionalização do real que, absolutamente, não se limita à sua “reflexão”. Essa visão mecanicista foi, aliás, contestada pelos próprios defensores da arte engajada, como os teóricos marxistas. Lukács, em suas obras da maturidade, já via a consciência artística como uma intervenção criadora no mundo e não como seu simples reflexo. Em *Para uma teoria da produção literária*, Pierre Macherey (1971), por sua vez, entende que o efeito da literatura é, essencialmente, “deformar”, e não imitar: se uma imagem correspondesse fielmente ao real, tornar-se-ia idêntica a ela e deixaria, portanto, de ser uma “imagem”, criada e criadora. Dessa forma, a obra de arte literária, se não prescinde de suas relações com o mundo, estabelece conexões outras capazes de (re) criarem (a)uma realidade.

Em uma proposição dialética, pode-se inferir que toda prática narrativa, ao ser entendida “como ação sobre um receptor (mesmo que pela mediação do narratário), [aponta] para uma inscrição do discurso da narrativa no discurso da História,”⁹ ao mesmo tempo em que inscreve a História no discurso ficcional, entendendo-se a narrativa ficcional como problematizadora de determinada realidade histórica.

Por outro ângulo, que se permite acrescentar ao anterior, a relação entre ficção e História estabelece-se

também como dialógica, seguindo-se a conceituação bakhtiana de cronotopo: todas as determinações espaço-temporais são inseparáveis no campo (da arte e) da literatura, estabelecendo a unidade da obra literária em suas relações com a realidade. Isso significa que, interdiscursivamente, toda criação artística interage com a História, para além das possíveis referências históricas explicitamente representadas.

A interdependência irrevogável que permeia essas duas áreas do conhecimento humano (acreditando-se no caráter cognitivo de toda formulação histórica e literária) se estabelece, ainda, por sua conformação textualizada e, no plano que aqui importa vincar, narrativa. No ato de narrar, o homem tenta descobrir-se e descortinar o mundo e, nesse processo de busca, rememorar o passado revela-se como possibilidade de construção de um sentido inicial da existência. No cuidado com o lembrar, enraízam-se a História e a literatura “seja para tentar reconstruir esse já-vivido que nos escapa, seja para ‘resguardar alguma coisa da morte (Gide) dentro da nossa frágil condição humana’.”¹⁰ Contudo, sendo legíveis as Histórias que a humanidade se conta a si mesma como fluxo constitutivo da memória, nem por isso o próprio movimento de narração deixa de ser atravessado pelo refluxo do esquecimento – o jogo de recolhimento e dispersão que funda a atividade narradora é o próprio jogo da representação onde só se presentifica o necessariamente ausente.

No entretecer da narração à representação, estabelecem-se dialeticamente as intercambiáveis fronteiras entre a História e a ficção, cujas definições “territoriais” se aproximam ou distanciam-se conforme as diferentes perspectivas teórico-críticas no âmbito dos estudos literários, para o que aqui interessa destacar.

Uma primeira constatação importante, ancorada em Barthes (1988), dá conta de que tanto a História como a ficção literária são representações discursivas do real, construídas sob a lógica de toda estrutura narrativa. Por esse pressuposto, ainda que sob ângulos diferenciados, muitos pensadores trataram de equacionar a problemática que circunscreve os âmbitos da História e da ficção, em alguns casos apontando elementos que as aproximam, como o faz Paul Ricoeur (1994). Ao tratar do tempo, o teórico francês coloca que “o desafio último, tanto da identidade estrutural da função narrativa, quanto da exigência de verdade de toda obra narrativa, é o caráter temporal da experiência humana”.¹¹

Outros teóricos pautam-se pela afirmação da radical similaridade entre a narrativa histórica e a narrativa ficcional, como Hayden White, que em seu livro *Meta-História – A imaginação histórica do século XIX* (1995), afirma ser “o trabalho histórico [...] uma estrutura verbal na forma de um discurso narrativo em prosa” (p. 440), chegando à seguinte conclusão:

postos diante das visões alternativas que os intérpretes da História propõem à nossa consideração, e desprovidos de quaisquer fundamentos teóricos apodicticamente oferecidos para nortear nossa preferência por uma e não por outra, somos conduzidos de volta às razões morais e estéticas da escolha de uma visão em contraposição a outra como a mais “realística”. Em suma, tinha razão o projecto de Kant; temos liberdade de conceber a “História” como nos aprouver assim como temos liberdade de fazer dela o que quisermos.¹²

Essa liberdade de opções, contudo, não se coloca em toda plenitude, pois a narrativa histórica está invariavelmente reportando-se, também, ao modo de produzir sentido que a originou, “aludindo ao contexto daquela específica transformação da experiência, configurada naquela produção de texto sobre determinado referente”.¹³

Importa destacar que, se a narrativa é um discurso entre outros, seu referente e horizonte é o mundo, como coloca Jobim (1996). Trata-se, então, muito mais de certa ordem discurso, de um “dispositivo utilizável” que “explicita um programa de possibilidades de uma comunidade produtora de sentido”.¹⁴ Assim, colocada no plano da linguagem, pode-se questionar a noção de referência pelos caminhos traçados por Michel Foucault. Para ele, de acordo com Cardoso (1996), sendo os enunciados os formadores dos objetos, a unidade discursiva não se encontra em um princípio de constância lógica e intemporal e, portanto, todo referente é igualmente construído a cada prática discursiva. Desse modo, a ordem do discurso é um fato social que visa a institucionalizar certas formas de indagação, de reflexão e mesmo de expressão; daí serem os discursos limitados historicamente. Por esse permanente devir histórico, toda referência é sempre incompleta e estabelecida pela interação dialógica entre os sujeitos que se integram em determinada rede discursiva. A incompletude da referência aponta para a polissemia e polifonia da unidade do mundo que está, dessa maneira, “nos múltiplos sentidos e nas múltiplas vozes que participam do diálogo da vida e na História”.¹⁵

A partir de posicionamentos advindos dessas concepções teóricas, tanto a História quanto a literatura são, antes de tudo, formas de mediar o mundo com o objetivo de lhe introduzir sentido. Ambas são sistemas culturais de signos, construções ideológicas cuja ideologia (em sentido genérico) inclui sua aparência de autonomia e auto-suficiência. A reescritura do passado, tanto em uma quanto em outra, torna-se, sobretudo, um ato de revelação ao(do) presente, impedindo qualquer leitura conclusiva ou teleológica.¹⁶

Ressaltem-se, ainda, as colocações de Hans-Robert Jauss, para quem é o critério de verossimilhança o principal articulador de sentido tanto da História quanto da ficção (literária):

al mediatizar la oposición entre ficción y verdad, la verosimilitud crea al mismo tiempo la función cognitiva y comunicativa de lo ficticio. La poética (desde Diderot y Lessing) y la doctrina histórica de la Ilustración, reactualizaron esta noción de lo verosímil, que se convirtió, entonces, en el engranaje común entre poesía e historiografía (1984, p. 141).

No entanto, no limite comum do verossímil, “poesia e historiografia se diferenciam, tanto por el uso de los recursos de la ficción como por la atención que suscitan entre los lectores” (JAUSS, 1984, p. 142). Estabelece-se, assim, uma diferenciação colocada pelo pacto de leitura – se ambas, História e ficção constroem-se pelas “leis” da estrutura narrativa, como discursos contingentes, e provisórios em seu “desfecho”, devem sua autonomia, seguindo-se o enfoque proposto, às expectativas previamente pactuadas entre autores/leitores.

No plano mais específico da ficcionalidade, é justamente essa perspectiva contratualista que permite a “eficiência” de realização do ficcional. Segundo Carlos Reis, vigora, nesse contrato autor/leitor, um acordo tácito, consensualmente baseado “na suspensão voluntária da descrença” e orientado no sentido de se encarar como culturalmente pertinente e socialmente aceitável o jogo da ficção”,¹⁷ o que não impede seu constante reenvio para o mundo da realidade concreta.

Tem-se, assim, no campo da ficcionalidade, também uma outra abordagem da questão da referência. A referencialidade ficcional deve ser entendida como pseudo-referencialidade tendo em conta que as práticas ficcionais também abrangem uma dimensão perlocutória no que tange às injunções ideológicas exercidas sobre o receptor (idem, ibidem). Para Paul Ricoeur, é através da leitura, principalmente, que se concretiza “a referência metafórica, resultante da inevitável fusão de horizontes, o do texto e o do leitor e, portanto, a intersecção do mundo do texto com o mundo do leitor”.¹⁸ O ato da leitura ganha, portanto, dimensão efetiva de presentificação de sentido como fundamento da significação tanto da narrativa histórica, como da narrativa ficcional.

Outro aspecto importante no âmbito das relações História e ficção é, no caso particular dessa última, a “utilização” de figuras e acontecimentos históricos. Inicialmente, tais referências postulam-se pelo já enfocado fator de verossimilhança que passam a embasar os mundos possíveis ficcionais, para muito além do gênero específico do chamado romance histórico. No entanto, nada impede o ato criativo de derrogação destas entidades/eventos históricos reconhecíveis, impondo-se a verdade interna da ficção. De uma forma geral, no entanto, “pela via das relações homológicas, das alusões simbólicas, da interação com as entidades ficcionais, as referências de suporte histórico integram-se na semântica da ficção e articulam-se com a sua lógica interna”.¹⁹

Deve-se salientar, contudo, que, nas proposições analíticas sobre as relações entre a História e a ficção (literária), alguns teóricos acabam apontando peculiaridades que garantem mais nítidas fronteiras entre esses dois campos da atividade humana. Nesse caso, é significativo, por exemplo, o trabalho de Luiz Costa Lima, *A aguarrás do tempo* (1989), em que apresenta, como uma das diferenciações entre História/ficção, o fato de que à primeira cabe

designar o mundo que estuda. [...] Designá-lo no caso significa: organizar os restos do passado, tal como presentes ou inferidos de documentos, em um todo cujo sentido centralmente não é da ordem do imaginário. [Quanto à ficção, seu intento] é criar uma representação desestabilizadora do mundo. [...] O correto será dizer que ele cria uma representação desestabilizante das representações.

Cite-se ainda a afirmação de Peter Gay, para quem “o que não se requer da arte é o que se requer da História: descobrir, por chocante que seja a descoberta, como era o velho universo, ao invés de inventar um novo. A diferença é simplesmente decisiva”.²⁰ Do que se expôs até aqui, emerge, portanto, a noção de que história e ficção literária não fazem parte da mesma ordem de discurso, o que possibilita o trânsito de uma para outra, enquanto diferentes leituras a serem interpretadas. Aí reside toda significação do questionamento lançado: como interpretação do mundo, história e literatura são criações humanas que, por sua vez, (re)criam a própria existência.

2 A História em *Equador*: o romance histórico revisitado

Inicialmente, deve-se considerar que, de acordo com Lukács, no romance histórico se efetiva “la estructuración del amplio fundamental vital de los acontecimientos históricos em su entrelazamiento y complejidad, em sus variados efectos recíprocos com las personas actantes” (1977, p. 46).

Em *Equador*, a situação histórica enfocada é a de Portugal nos primeiros anos do século XX, entre 1905 a 1908, na qual os conflitos internos e externos são crescentes. Internamente, havia o enfrentamento entre monarquistas e republicanos, estes últimos constituídos por uma pequena burguesia, fraca economicamente, que criava “polêmica acerca da figura representativa do monarca. Isso colaborou com o atentado fatídico contra o rei Dom Carlos e o príncipe Luis Felipe, no ano de 1908, e o fim da monarquia em 1910”.²¹

Externamente, Portugal procurava garantir seu espaço no território africano, em disputas com potências coloniais como a Inglaterra, França e Alemanha, encontrando-se ainda relativamente fragilizado pelo *Ultimatum* de 1891. Sobre esse aspecto, a situação colonial, o centro da narrativa

localiza-se no arquipélago de São Tomé e Príncipe, uma das menores possessões coloniais portuguesas, produtora de cacau, principalmente, e fornecedora das indústrias de chocolate inglesa. Os ingleses sentiam-se, então, prejudicados pela concorrência lusitana e alegavam que os produtos fornecidos pelas ilhas tinham custo reduzido devido à manutenção do trabalho escravo que Portugal imputava aos contratados angolanos.

No contexto ficcional, para resolver esse problema, ou seja, convencer a Inglaterra de que não havia mais mão-de-obra escrava nas colônias de Portugal, o Rei D. Carlos nomeia, em 1906, Luis Bernardo Valença como governador de São Tomé e Príncipe. O novo administrador, que defendia uma colonização moderna e civilizada, deveria, assim, preparar a chegada do cônsul inglês nas ilhas, desenvolvendo um trabalho de convencimento que incluía a anuência dos colonos portugueses.

David Jameson, o enviado inglês, chega ao arquipélago acompanhado de sua exuberante mulher, Ann, e logo se estabelece uma fraterna amizade entre o trio, pois, apesar de estarem em campos opostos, tinham em comum os mesmos princípios e uma aproximada formação cultural. Esse vínculo, no entanto, passa a ser mal-visto pelos lusitanos do arquipélago e, pouco a pouco, Luis Bernardo vai se isolando politicamente. O clímax da situação se estabelece a partir da relação amorosa entre o governador e Ann: tornada pública, gera o conflito que acaba por levar ao fracasso a missão de Luis Bernardo, e o desfecho trágico do protagonista se estabelece em paralelo com o regicídio de 1908.

Considerando-se a composição das personagens, no romance histórico o herói é sempre um tipo médio. Possui, geralmente, “una cierta firmeza moral y decencia que llega em ocasiones a la disposición del autosacrificio, pero sin alcanzar jamás una pasión arrobadora ni tampoco una entusiasta dedicación a una gran causa.”²² O papel do protagonista é exercido, assim, por pessoas historicamente desconhecidas ou de autenticidade histórica ou inexistente, segundo Lukács (idem, *ibidem*).

No caso do romance português, o protagonista é uma figura ficcional, que encarna a dimensão prosaica da vida. Luis Bernardo de Valença “tinha 37 anos, era solteiro e tão mal comportado quanto às circunstâncias e o berço lho permitiam. [...] Era, pois um homem dado a aventura de saias, mas também a melancolias”.²³ Formando em Direito, nunca exercera a profissão, passando a administrar os negócios herdados do pai, uma companhia de navegação. No convívio social,

era bem relacionado, espirituoso, inteligente, bom conversador. Tinha a paixão do estado do mundo, que acompanhava com a assinatura de uma revista inglesa e outra francesa e era, correspondentemente, fluente nas duas línguas, coisa rara na Lisboa daquele tempo. Interessara-se pela Questão Colonial. [...]

Defendia ele um colonialismo moderno, de matriz mercantil, centrado na exploração efectiva das coisas que Portugal tivesse capacidade para levar a cabo, através de empresas vocacionadas para a actividade em África, geradas com espírito profissional e ‘atitude civilizacional’ (p. 14).

Foi por esse perfil que seu nome veio a ser cogitado como o mais apropriado para a missão que confiara o governo português. Nas palavras do rei:

Diversas pessoas, que muito prezo, falaram-me de si como a pessoa indicada para a função e eu próprio tive ocasião de ler o que escreveu sobre a nossa política ultramarina e parece-me que, neste momento, defende e com convicção, as ideias que precisam de ser defendidas. Também fui sensível ao facto de ser um homem novo, descomprometido da política e dos partidos, que fala inglês [...], que está informado sobre os assuntos internacionais e que é conhecedor, devido à sua atividade, da forma como se processa a economia das colónias e, em particular, a de S. Tomé e Príncipe. (p. 52-53).

Com o discurso de D. Carlos e o diálogo que estabelece com Luis Bernardo, reforça-se a verossimilhança das características do protagonista, ao mesmo tempo em que se pode perceber como a participação de figuras históricas na diegese também se faz em conformidade com as características do romance histórico apontadas por Lukács. Esses personagens (além do rei, fazem-se presentes, são nomeados e ganham voz o príncipe Luis Filipe, ministros do reino e outros governadores das colónias portuguesas), aparecem em “magnitude histórica real”, completos no sentido do que representam histórica e socialmente, mas são apresentados como seres humanos, com suas virtudes e debilidades, com suas boas e más qualidades. Ainda assim, nunca ocupam lugar central na ação e sua máxima eficácia está na ligação que possuem com os grandes acontecimentos históricos.²⁴

Em se tratando do monarca português, essa dimensão humana é apresentada no segundo capítulo da obra; contudo, uma vez definido seu papel histórico, não mais aparece na narrativa. Do mesmo modo, o príncipe e o ministro do rei também possuem essas características e desempenham função semelhante, de registro efetivo da História, quando de sua visita ao arquipélago (acontecimento que consta dos documentos de pesquisa do autor, conforme indica a bibliografia consultada e disponibilizada no final do livro).

A par dessa caracterização, o que se problematiza no romance histórico, e na obra portuguesa em estudo é, justamente, o quanto a necessidade histórica coloca-se como

rigurosa e inexorable, pero sin constituir um hado transcendente: muy por el contrario, consta de la compleja acción recíproca de circunstancias históricas

concretas que sufrem um proceso de transformación, uma mútua influencia de hombres concretos que, criados en esas circunstancias, reciben efectos muy variados y actuán en forma individual según sus pasiones personales.²⁵

Nesse sentido, a partir do percurso de Luis Bernardo Valença, o que se evidenciam são as transformações do protagonista por conta das vicissitudes da realidade histórica na qual está inserido e que, aos poucos, vai percebendo com maior clareza. O acomodado articulista lisboeta, que nunca se apaixonara, encontra, na sua “missão histórica”, além do grande amor, seu lado também passional em relação à situação de trabalho que efetivamente encontra em São Tomé e Príncipe, erigindo-se em defensor da liberdade dos africanos. Só mais tarde, e já muito tarde, porém, compreendeu que o seu sucesso dependia da sua capacidade discursiva, e não de ações em prol de mudanças concretas no sistema colonialista. É o que se lê na passagem em que, após dois anos de seu mandato, o governador vê-se defrontado pelo ministro do rei, quando este questiona o modo como havia encaminhado a questão política, ao que Luis Bernardo responde, reafirmando suas convicções contra a manutenção da mão-de-obra escrava:

– Não, não é escrava! – foi a vez de Ayres d’Ornellas se irritar e levantar a voz. – [...]. Mas entre isso e a hipocrisia humanística dos ingleses, que apenas estão preocupados com a concorrência comercial com as suas próprias colónias, como você muito bem sabe, há uma grande diferença. É nessa diferença eu você deveria ter trabalhado junto do inglês, e não na aposta num mundo perfeito – que não existe aqui, não existe em África e não existe em nenhuma colônia de Sua Graciosa Majestade Britânica. Pedia-se-lhe sensibilidade e sensatez e você tratou de exigir a revolução ao virar da esquina e deixou o seu inglês, rendido aos seus encantos, à espera que você conseguisse realizar o seu milagre!

Luis Bernardo deteve-se, estarecido. Finalmente, tinha percebido ao certo o que esperavam dele (p. 457).

Novamente, no entrecruzamento do diálogo entre criaturas reais ficcionalizadas e personagens ficcionais que ganham o relevo da realidade histórica, sob um pano de fundo historicamente reconhecido e não problematizado por quaisquer recursos voltados a questionar o passado enquanto conjunto de fatos “verificáveis”, mas, inexoravelmente confrontado ao destinado dos sujeitos do mundo ficcional, configura-se a caracterização do romance histórico. Nesse processo de reconstrução histórica, contrapõem-se os vários interesses em jogo, e a obra

não procura a resposta mais fácil, porque politicamente correcta, de condenação da escravatura e da defesa incondicional da auto-determinação dos povos

porque esta, a acontecer, se revelaria profundamente anacrônica e insustentável para o pensamento da época histórica recriada, privilegiando, em vez disso, até pela referência a fontes como a imprensa da época, um discurso que procura traduzir, tão fielmente quanto possível, o debate da sociedade portuguesa de novecentos sobre aquilo que à questão imperial e colonial diz respeito.²⁶

Essa busca de tradução fiel de um determinado tempo e situação histórica, no entanto, implica um questionamento sobre os sentidos de retomada do tradicional romance histórico no início do século XXI. Nesse sentido, não se pode esquecer que o gênero, tendo surgido no século XIX, “integra o elenco das grandes narrativas [...] de legitimação do impulso universalizante do Ocidente. [Trata-se do] momento de construção da tradição européia, ou seja, de construção de imagens de um passado privilegiado que fundamentasse as atitudes culturais do presente e lançasse as bases de uma autoridade das nações do continente europeu”.²⁷

Lançado em 2003, *Equador*; por certo remete a outra chave de leitura que, aqui, será apontada apenas como uma inicial incursão à problemática levantada, a partir da pergunta colocada por Simões: “haverá uma forma de resistência colonial portuguesa?” (2001, p. 25).

As procedentes reflexões que se constituem na resposta dão conta dos vários aspectos da questão, dentre eles o fenômeno do hibridismo, com especial enfoque no processo de hibridização como tradução, de acordo com conceito desenvolvido por Stuart Hall (2004), e, sobretudo, a perspectiva da problematização das identidades dos retornados.

Para o que importa ao caso específico desta análise, salienta-se que “temas revisitados são, também, forma de resistência”.²⁸ E, pode-se acrescentar, aos temas equivalem diferentes estratégias de composição, como a desse romance histórico que, de igual modo, se constitui em resistência, “não deixando apagar a memória dos tempos de opressão colonizadora.” (idem, *ibidem*).

Por essa perspectiva, ao (re)encenar o passado aos olhos do presente, o romance de Miguel Sousa Tavares mantém aberto e problematiza o diálogo com a tradição histórica e literária.

Considerações finais

Em *Equador*; as relações que se apresentam entre a História e a Literatura reafirmam, com a retomada crítica do passado, a incongruência das dicotomias que sustentavam o discurso eurocêntrico de dominação, como a idéia de progresso/atraso, por exemplo, que sustentava as chamadas “missões civilizatórias” do Ocidente.

Reconhecer essa incongruência significa defrontar os complexos desafios da contemporaneidade, o que, muitas vezes, se faz acompanhar de certa dose de ironia e desencanto, que não por acaso perpassam a narrativa ficcional analisada.

Pelas observações desenvolvidas, pode-se concluir que esse romance de Miguel Souza Tavares constituiu-se, assim, em relevante contribuição às reflexões sobre a História portuguesa e sobre as relações entre o discurso ficcional e o histórico. Como narrativa literária, instiga ao exercício de se pensar o “como poderia ter sido” num agora que continua a exigir mais do que o possível.

Notas

- ¹ Doutor em Letras. Professora do Curso de Letras do Centro Universitário Franciscano de Santa Maria (UNIFRA).
- ² TAVARES, Miguel Souza. *Equador*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. As citações serão extraídas dessa edição.
- ³ ARISTÓTELES. Poética. São Paulo: Abril. 1993. (Os pensadores). p. 27.
- ⁴ YVANCOS, José Maria Pozuelo. *Poética de la ficción*. Madrid: Sintesis, 1993, p. 55-56.
- ⁵ Idem, *ibidem*.
- ⁶ REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel. *O romance português contemporâneo*. Santa Maria: UFSM, 1986, p. 22.
- ⁷ REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina, 1994, p. 355.
- ⁸ YVANCOS, J.M. Op. cit.
- ⁹ REIS; LOPES, 1994, p. 14.
- ¹⁰ GAGNEBIN, 1980, p. 57.
- ¹¹ RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Campinas: Papirus, 1995. Tomo I, p. 15.
- ¹² WHITE, Hayden. *Meta-história – Imaginação histórica do século XIX*. São Paulo: Edusp, 1995. p. 15.
- ¹³ JOBIM, José Luís. Narrativa e História. *Cadernos de Letras*, Niterói: UFF, n. 12, p. 98-106, 1996. Idem.
- ¹⁴ Idem, *ibidem*, p. 100.
- ¹⁵ CARDOSO, Sílvia H. B. Reabilitando a referência: do sistema lingüístico ao discurso. *Letras & Letras*, Uberlândia, v. 12, n. 1, p. 169-190, 1996.
- ¹⁶ HUTCHEON, 1991.
- ¹⁷ REIS; LOPES, Op. cit., 1994, p. 160.
- ¹⁸ RICOEUR, 1994, p. 121
- ¹⁹ REIS; LOPES, 1994, p. 162.
- ²⁰ GAY, Peter. *O estilo na História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- ²¹ SIEBER, Cornelia. *Equador – a discursividade híbrida de Miguel Sousa Tavares*. Disponível em: <www.ruc.dk/isok/skriftsnier/XVI-skr-pub/SMOISMO001-Sieber>. Acesso em: 20 maio 2006.
- ²² LUKÁCS, Georg. *La novela histórica*. México: Era, 1977, p. 46.
- ²³ TAVARES, Miguel Souza. *Equador*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. Todas as demais citações foram retiradas dessa edição, passando-se a indicar somente o número das páginas respectivas.
- ²⁴ LUKÁCS, 1977, p. 48.
- ²⁵ LUKÁCS. Op. cit., 1977, p. 65.
- ²⁶ RAMOS, Ana Margarida. Recensão de *Equador*, de Miguel Sousa Tavares, Diário do Minho, 2/7/2003, p. 22. Disponível em: <sweet.ua.pt/~anamos/pag4.html - 58k> Acesso em: 20 maio 2006.
- ²⁷ FIGUEIREDO, Vera F. Da alegria e da angústia de diluir fronteiras: o romance histórico, hoje, na América Latina. *Revista Brasil de Literatura*, 2002. Disponível em: <members.tripod.com/rulfilipe/Vera.html>. Acesso em: 12 maio 2006.
- ²⁸ SIMÕES, Maria de Lourdes Netto. Resistência e diferença cultural: a ficção portuguesa contemporânea, como exemplo. *Letras – Literatura Portuguesa e pós-colonialismo: produção, recepção e cultura*. Santa Maria: Universidade Federal de Santa Maria, n. 23, jul/dez 2001.