

O CONSELHO DO EGITO DE SCIASCIA: UM ROMANCE HISTÓRICO?

Prof. Dr. Hermenegildo Bastos
Universidade de Brasília – UnB

RESUMO: Procuraremos aqui estudar a obra de Sciascia (principalmente *Il Consiglio d'Egitto*, mas fazendo também referência a outras obras suas) e sua relação com a problemática da história. Nesse contexto estudaremos a atualidade do romance histórico, a dimensão política da relação literatura/história, a urgência de a literatura narrar a história e procurar os valores humanos em um mundo em que eles parecem ter perecido. Para tanto, retomaremos algumas das discussões sobre a relação entre literatura e história, o que faremos recorrendo aos termos teóricos do debate atual.

PALAVRAS-CHAVE: Relação literatura/história e sua dimensão política; *Consiglio d'Egitto* de Leonardo Sciascia; atualidade do romance histórico.

ABSTRACT: We intend to study the work of Sciascia (mainly *Il Consiglio d'Egitto*, but also making reference to other works of his) and its relation to the problem of history. In this context we will study the present time of the historical novel, the political dimension of the relationship literature / history, the urgency of literature to narrate history and look for human values in a world where they seem to have perished. Therefore, we will resume some of the discussions on the relationship between literature and history using theoretical terms of the current debate.

KEYWORDS: Literature; History: *Consigliod'Egitto*; Historical novel.

Introdução

Sendo a literatura (a arte) um resultado da evolução humana, estará sempre ligada às questões do destino dos homens, à sua história, portanto, individual e coletivamente. E não apenas no tema, mas na sua constituição literária. Evidenciará sempre as marcas (históricas) que a distinguem, embora não sem contradições, do que não é literatura. Configuradas num momento histórico, as marcas mudam no interior de um mapa (por sua vez, também histórico) dos territórios e dos espaços que eles ocupam na vida social. A literariedade não é algo dado e consumado, sim um gesto que se renova outra vez e sempre na história. Não se trata, pois, de rastrear a presença da história a partir de dados extra-literários, sim de vislumbrar a história na figuração artística.

A história é, assim, o que ocorre no tempo e está submetido a mudanças – a vida social. Mas os setores da vida social não mudam todos no mesmo ritmo,

observando-se aí defasagens que manifestam a natureza dialética da relação literatura/história.

A relação não é mecânica nem “natural”: o fato de toda obra literária estar condicionada historicamente é pouco ou quase nada, ou é apenas isso, um fato, e nada diz do seu significado propriamente histórico.

Não sendo mecânica, a relação literatura/história é mediada. Falar de mediação implica analisar contradições. Que não se procure estabelecer identidades negligenciando as diferenças. Nas palavras de Jameson: “[...] devemos repudiar uma concepção do processo de mediação que não consiga registrar sua capacidade de diferenciação e de revelar oposições e contradições estruturais por meio de uma ênfase exagerada em sua vocação para estabelecer identidades”. (JAMESON, 1992, p. 39).

A literatura rejeita o mundo existente, o que é possível assinalar considerando uma narrativa romanesca. A insatisfação do personagem com relação à vida que lhe cabe viver é mais do que uma constante dos romances, é um traço definidor. A problematização das relações dos personagens entre si e com o mundo é a dimensão política da obra.

A rigor não há relação literatura/história a não ser mediada pela política. Sem a política, a relação é algo externo, um dado cujo interesse está apenas em uma abordagem positivista que consiste em catalogar nomes de autores e obras e suas “correspondências históricas”.

Político é o gesto de criação da obra porque é um gesto de invenção de um mundo outro, diverso daquele do cotidiano, um gesto que se faz para estabelecer uma contraditoriedade.

Se disséssemos então que a dimensão política está presente mesmo quando o autor procura negá-la, não estaríamos errados, mas a afirmação seria insuficiente. Isto porque dessa forma conformaria uma espécie de inércia. E outra vez nos encaminharíamos para uma perspectiva positivista. Mais do que isso: a obra é política porque se abre para os problemas do seu tempo. A natureza fenomenológica da abertura está na intencionalidade, não necessariamente do autor, mas da obra.

Parte da dificuldade que se apresenta quando se pensa a relação literatura/história vem de não se considerar a mediação política que a constrói. O *Romance Histórico* de Lukács (2011) foi uma obra em que essa mediação foi contemplada. Aí se coordenam uma nova **forma** (romance histórico) e um novo tipo de **consciência** histórica. Diz Jameson que esses elementos de articulação são mediadores. A atenção à forma e à articulação histórica cria uma série de mediações “[...] que devem necessariamente abordar história, política, mudanças sociais e, por fim, a própria economia”. (JAMESON, 2011, p. 101).

Por política deve-se entender, repetimos, a orientação da obra para os problemas humanos do seu tempo. Em carta ao crítico italiano Antonio Motta, Leonardo Sciascia faz a seguinte observação sobre a qualidade política de sua obra:

Si capisce che mi considero uno scrittore politico. In effetti, non c'è scrittore che non lo sai. Ma lo si è in due modi: o si offre la propria 'irresponsabilità' al potere o la propria 'responsabilità' a tutti. Io ho preferito questo secondo modo. (SCIASCIA, *apud* BENFANTE, 2009, p. 5).

A literatura traz em si mesma a sua historicidade. Surgida no e do seio da divisão do trabalho, é já por si mesma uma contradição: sendo por um lado um privilégio, por outro é a contestação de todos os privilégios. Segundo Argan,

ao dizer que a “artisticidade” da arte forma um só corpo com a sua historicidade, afirma-se a existência de uma solidariedade de princípio entre a ação artística e a ação histórica; e a raiz comum é, evidentemente, a consciência do valor da ação humana. (ARGAN, 2005, p. 23).

Isto reafirma a autonomia da literatura, não a submete a condicionamentos mecanicistas. A literatura separou-se lentamente dos rituais mágicos e religiosos; evoluiu adquirindo uma lógica própria, que é histórica, mas de uma maneira específica: a literatura evidencia sua temporalidade enquanto fala de si mesma como prática discursiva e social, expondo, ou ainda mais, exibindo as suas marcas.

As transformações pelas quais passou a prática literária são objetos de estudo da história literária, mas a nossa preocupação aqui será de outra natureza. Valho-me da diferença feita por Compagnon (2003, p. 197) entre “história da literatura” e “literatura na história”, a fim de estudar como a obra literária (a de um autor em particular – Leonardo Sciascia) evidencia a história em um momento,

que teve início nos meados do século XX, que prima por negar a história e querer retirar-se dela.

No caso do escritor aqui estudado podemos identificar o que chamaremos inicialmente uma orientação para a história, uma procura dos nexos históricos, muito embora a história seja sempre vivida como fraude e desilusão. Entretanto, em vez de alhear-se da história, envolve-se deliberadamente nas suas tramas.

A história não é só o passado nem o registro do passado, é fundamentalmente um devir: movimentos e transformações. A relação literatura/história diz respeito à capacidade que tem a obra literária de captar e revelar o devir.

Para Lukács, o que está por vir apresenta-se na obra literária como perspectiva. As ações e os pensamentos dos homens projetam-se no futuro “[...] em proporções tão mais intensas quantos mais forem ricos de conteúdo” (LUKÁCS, 2010, 287). Ele define perspectiva como uma coisa que ainda não existe, mas nem por isso é uma mera utopia, sim a consequência necessária de uma evolução social objetiva que se manifesta através do desenvolvimento de personagens agindo em determinadas situações. Além disso, ela é objetiva, mas não fatalista, pois se o fosse não seria uma perspectiva; ela é uma “[...] tendência social, que se realiza por caminhos intrincados, talvez de um modo muito diferente do que aquele que imaginamos.” (LUKÁCS, 2010, p. 287).

A obra literária deve terminar em algum ponto, mas o seu término “[...] não deve ser tomado ao pé da letra” (LUKÁCS, 2010, p. 288). Lukács dá o exemplo de *Guerra e paz* de Tolstói. Com o fim da guerra vencida pelos russos e o reencontro de Natasha Rostova e Pierre Bezukov, o romance chega ao fim. Porém Tolstói acrescenta um epílogo para narrar os desenvolvimentos da relação dos dois protagonistas e o destino de outros personagens. A figuração do futuro aparece nas conversações de Pierre Bezukov como uma tendência para uma revolução (a revolta dos dezembristas) comandada pela aristocracia progressista russa.

Que a revolta dos dezembristas tenha surgido das experiências da guerra napoleônica é “[...] uma profunda verdade histórica” (LUKÁCS, 2010, p. 288). Mas o que parece ser mais importante nas argumentações de Lukács é como tudo isso se manifesta literariamente. A perspectiva não é colocada como uma tese,

não é justaposta como verdade objetiva – “[...] a determinados homens que têm com ela apenas uma tênue ligação pessoal” (LUKÁCS, 2010, p. 288) –, ela está presente nos destinos dos personagens, nos destinos de homens singulares.

Em Sciascia, porém, o que vemos é a desilusão, ainda que sem conformismo ou irracionalismo. O progresso, no sentido lukácsiano, está interdito. Observa Ambroise (1988, p. 82) que alguma coisa muito próxima à concepção lukácsiana de perspectiva pode ser assinalada no conto de Sciascia “Il quarantoto” (SCIASCIA, 1997a). Também aí temos uma narrativa de guerra – a do *Risorgimento*. Também aí, encerrada a história, o narrador acrescenta um parêntesis em que projeta o futuro. Mas na medida em que o *Risorgimento* é visto como uma revolução fracassada, a história é uma desilusão.

O ROMANCE HISTÓRICO SEGUNDO LUKÁCS

A condição italiana, o retraimento dos movimentos revolucionários ou a sua apropriação por forças conservadoras e a desilusão é um fenômeno de todo diferente daquele pensado pelo Lukács de *O Romance Histórico*.

Diz Lukács (2011) que a revolução literária operada por Scott e, na sua esteira, por Balzac e Tolstoi, consistiu em superar a visão da história mecânica e natural. Por efeito da Revolução Francesa, a história passou a ser vivida como ação humana. As mudanças deixaram de ser fenômenos naturais. Reforça-se aí o sentimento de que há história, de que ela é um processo ininterrupto de transformações e que intervém diretamente na vida de cada indivíduo.

Condição básica para a criação de um romance histórico é que a história não figure como uma roupagem e decoração, posto que determina realmente a vida, o pensamento, o sentimento e a ação dos personagens.

O romance histórico não se confunde com a crônica histórica, nem a verdade poética com a verdade da documentação. Os seus traços principais são: a) a percepção da história como algo não natural, mas como humanamente necessária; b) a vivência do presente como história; c) a afirmação do progresso humano. Na “Nota prévia à edição alemã”, Lukács afirma ele que o que lhe interessava era um “[...] estudo da interação entre o espírito histórico e aquela literatura grande que representa a totalidade da história”. (LUKÁCS, 2011, p. 28)

Um bom romance histórico mostra aptidão para evocar os acontecimentos passados, não com a curiosidade distanciada do arquivista ou do museógrafo, mas considerando-os como precursores orgânicos, ainda que através de múltiplas mediações, do presente. Nele temos o fluido da comunicação entre o passado e o presente, o sentimento do passado como pré-história do presente.

Os personagens medíocres, de envergadura média, que são os heróis principais, personagens da vida normal, cotidiana, representam a posição mediana entre as principais forças antagônicas; as personagens históricas de primeiro plano, por sua vez, só podem ser personagens secundários.

O interesse da representação desloca-se do objeto representado para o sujeito que representa. Daí o entendimento da história como necessária, que não acontece de modo predeterminado, da história como construção humana.

As condições para a temática histórica eram desfavoráveis na Itália em decorrência da fragmentação do país, do caráter reacionário feudal que tomaram as fragmentadas partes do país por causa de suas constantes guerrilhas mútuas e de sua dependência das grandes potências estrangeiras interventoras. No entanto, na Itália foi feito um dos maiores romances históricos – *I promessi sposi* de Manzoni.

Manzoni se limitou a uma única grande obra-prima. A razão disso não esteve em nenhuma limitação de seu talento. Ele é mesmo superior a Scott na múltipla riqueza e na profundidade da caracterização, na possibilidade de esgotar todas as possibilidades anímicas pessoais das grandes colisões trágicas e na construção de indivíduos.

Manzoni escolheu o tema com o qual pôde superar o inconveniente da história italiana, o ambiente pouco propício para uma novela realmente histórica capaz de comover profundamente o presente, de ser vivida pelos contemporâneos como representação de sua própria pré-história. O tema fundamental de Manzoni é muito menos uma determinada crise da história nacional do que o caráter crítico de toda a vida histórica do povo italiano. Manzoni descreve o amor e a separação de um jovem e uma jovem camponeses. Mas em sua exposição esse episódio cresce até converter-se na tragédia geral do povo italiano em sua situação de humilhação e divisão nacional. O destino dos jovens

crece até ser a tragédia do povo italiano. A história italiana não oferece a variedade da temática. (Sendo Manzoni um dos principais interlocutores de Sciascia, convém ter esses aspectos em mente).

Para os escritores revolucionários (até 1848), o progresso é algo contraditório. Na época da decadência, pelo contrário, a história é vista como uma evolução retilínea. A tendência então é dar um caráter privado aos conflitos humanos, com a apologia do herói solitário em contraste com a massa amorfa. A história real é substituída pelo subjetivismo: a história só existe como reflexo do eu.

Marcas do declínio são a modernização e a arcaização da linguagem, que são tendências paralelas e conexas. O passado se estiliza e se idealiza, do que resulta ou a modernização das estruturas básicas do passado, que consiste em atribuir aos homens do passado as ideias, os sentimentos e motivos dos homens de hoje, ou a arcaização da linguagem, como a tentativa de reproduzir a autenticidade por imitação da linguagem antiga.

RELEITURAS DE O ROMANCE HISTÓRICO

No simpósio “Reconsiderando o romance histórico”, realizado em 2004, na Universidade da Califórnia, foram pronunciadas as conferências de Fredric Jameson e de Perry Anderson, que passamos agora a considerar.

Jameson propõe uma nova periodização do romance histórico. Segundo ele, Scott não é bem o inventor do realismo, mas do drama de costumes, o qual se organiza como um melodrama em torno do dualismo ético do bem e do mal. O dualismo veio a ser neutralizado por Georg Eliot, com *Romola*, o seu único romance histórico. Aí não há mais a carga moral de vilões e heróis virtuosos. Surge uma nova visão da história em que se renuncia “[...] a qualquer conceito do mal em favor de uma concepção diversa e muito mais moderna.” (JAMESON, 2007, p. 188).

Com base na concepção de Paul Ricoeur, desenvolvida em *Tempsetnarrative*, acerca dos planos ontológicos e do calendário como conector dos planos, Jameson afirma que o romance para ser romance histórico deve ter a

forma narrativa de um evento inaugural em relação ao qual todos os outros eventos são datados.

Na sequência, Jameson estuda Tolstoi. Tolstoi afasta-se radicalmente das formas mais tradicionais do romance histórico, lançando mão de técnicas que serão marcantes depois, no modernismo, como o estranhamento e a fragmentação do cotidiano, assim também como a percepção pura. O realismo tradicional como uma forma em que o leitor deveria reconhecer o mundo é superada pela percepção pura, técnica de um realismo em via de se tornar modernismo.

Para Jameson, contudo, não é possível o romance histórico modernista, em decorrência da primazia que o modernismo confere à percepção pura. A conexão entre público e privado – traço fundamental do romance histórico – não é possível no modernismo.

O romance histórico pôde retornar com o pós-modernismo, mas de outra forma: “[...] com uma abordagem nova e original do problema da referência histórica [...]” (JAMESON, 2007, p. 187). Uma época em que o sentido da história sofreu “tamanha atrofia”, entretanto, demonstra um apetite imenso por imagens da história e do passado. Hoje, a verdade histórica não tem a ver com a verificação ou verossimilhança, mas sim com o poder imaginativo do falso, das mentiras e dos engodos fantásticos. Como exemplo, Jameson comenta o realismo mágico latino-americano em que as mais exageradas invenções do passado (e do futuro) fabuloso e irreal “[...] sacodem o nosso extinto senso da história”. (JAMESON, 2007, p. 203).

Perry Anderson reafirma as teses básicas de Jameson, mas diz que ele não tirou as conclusões necessárias de seu argumento. Anderson entende que em desacordo com a concepção clássica segundo a qual é imprescindível o retrospecto totalizante para que se faça um romance histórico, vários autores produziram romances históricos durante o modernismo, como Faulkner, Heinrich Mann, Döblin, Bloch e mesmo Brecht. O aparecimento de *Orlando*, em 1928, de Virgínia Woolf, seria talvez a obra que poderia desafiar a concepção de Jameson sobre a impossibilidade do romance histórico no modernismo. Assim também a obra de Joseph Roth, de 1932, *A marcha de Radetky*, mais ligada à tradição

realista, responde afirmativamente a todos os critérios de Lukács, exceto a um: o sentido do progresso contraditório da humanidade. O livro de Joseph Roth marca o contrário – um profundo pessimismo. Mas isto não impediu “[...] a representação magistral da totalidade dos objetos” (ANDERSON, 2007, p. 214). O horizonte ideal do romance histórico clássico, o Estado-nação, é agora espaço de um colapso social e moral.

Tendo sobrevivido subterraneamente, o romance histórico reapareceu, anunciando a chegada do pós-modernismo, em uma das “[...] mais impressionantes transformações na história da literatura” (ANDERSON, 2007, p. 216).

Anderson entende que a mudança singular mais notável na ficção pós-modernista foi a sua reorganização geral em torno do passado. Agora todas as regras expostas por Lukács são desprezadas e invertidas; o romance histórico pode misturar livremente os tempos, adotar figuras ilustres como personagens centrais, disseminar anacronismos, multiplicar finais alternativos etc.

O romance histórico teria, além de uma história, uma geografia. Ele foi recriado na periferia, não no centro. A década de 1970 seria a data da decolagem do romance histórico na América Latina. O que as obras traduzem é a experiência da derrota, “[...] a história que deu errado no continente, a despeito do heroísmo, lirismo e colorido: o descarte das democracias, o esmagamento das guerrilhas, a expansão das ditaduras militares, os desaparecimentos e torturas que marcaram o período” (ANDERSON, 2007, p. 218). Daqui o romance histórico voltou à Europa e aos Estados Unidos. É preciso lembrar que já na citada introdução inglesa do livro de Lukács, Jameson afirmara que o que lhe parecia falho em *O Romance Histórico* era a ausência nele de escritores e culturas inteiras (JAMESON, 2011, p. 103).

Aqui está não o progresso como emancipação, mas a catástrofe eminente ou consumada. Temos então uma tentativa desesperada de nos acordar para a história, em um tempo em que morreu qualquer senso real dela.

Essas reflexões são retomadas, em perspectiva um pouco diferenciada, por John Marx em ensaio recente (MARX, 2011). Ele trabalha questões que a seu ver já se colocam na obra de Lukács, mas que apenas sugere sem desenvolver. Uma

dessas questões, ele observa, está já presente no *Manifesto Comunista*: a tomada de poder pela burguesia trouxe consigo uma contradição entre a consolidação das nações como nova forma de poder, por um lado, e por outro a abertura para a aventura transnacional. Assim, a vitória dos ingleses sobre os clãs escoceses – que marcou o surgimento e posterior consolidação do poder central nacional – foi também o passo necessário sem o qual não se teria formado o império inglês. Só assim se pode entender a importância que têm para Lukács as obras do norte-americano Cooper. “Cooper, diz Lukács, coloca no centro da figuração um importante tema de Walter Scott: a dissolução da sociedade gentílica”. (LUKÁCS, 2001, p. 85). Mas essa sociedade gentílica é agora a dos peles-vermelhas que se encontrava em trágico processo de decadência. O inglês Nathaniel Bumppo é o singular aperfeiçoamento do “herói mediano” de Scott. Como um homem simples do povo, ele se sente atraído pela grandeza simples da humanidade dos índios. Ele continua sendo um europeu, mas seu amor pela liberdade, sua atração por uma vida simples e humana o aproximam mais dos índios do que dos colonizadores europeus, embora faça parte objetivamente da sociedade dos colonizadores.

O “herói mediano” vive pressionado pelas contradições existentes entre as duas forças em luta. Lukács fala aqui de tragédia mundialmente histórica – o que é uma forma de aludir à expansão planetária do capitalismo. Fundamental é a ideia de progresso contraditório, que depois se perderá cedendo lugar à ideia de progresso como algo natural e retilíneo.

Segundo John Marx, a contradição está em o herói de Cooper, que participa desde o início do processo de colonização, ser também aquele que se opõe aos colonizadores. A Inglaterra que sai unificada do romance de Scott se expande como poder imperial transcontinental. Essa é a contradição decisiva, de certa forma já assinalada por Anderson: o romance histórico, além de uma história, tem também uma geografia.

IL CONSIGLIO D'EGITTO COMO ROMANCE HISTÓRICO

Na obra de Sciascia a Sicília é a metáfora do mundo. Trata-se aí da especificidade da história italiana, mas como parte do desenvolvimento desigual

do sistema-mundo capitalista. Na perspectiva luckácsiana, o romance histórico é a forma literária de uma nova etapa da história europeia e por isso mesmo o seu iniciador foi Scott, um escritor pertencente ao país onde as mudanças históricas estavam mais maduras para começar. Como se vê, também em Lukács a história pressupõe uma geografia, que não é só europeia, pois acompanha a expansão planetária do capitalismo.

A obra de Sciascia tem como fundo a Europa da Inquisição, o *Risorgimento*, a Itália fascista e da democracia cristã. Sciascia deu continuidade à busca pelo sentido da história num momento em que boa parte dos escritores parecia ter abandonado completamente essa perspectiva. Os seus romances são fortemente ensaísticos, o que o liga a uma linha que vem de Montaigne, Voltaire e Diderot até Manzoni e Stendhal, escritores da sua predileção.

Trata-se em Sciascia, em primeiro lugar, do perigo que corre a literatura de se tornar fraudulenta e de compactuar com a fraude em que se tornou o mundo. Dir-se-ia, assim, que tudo perdeu o sentido, tudo é fraude e não há mais saída. Mas se é assim por que continuar a pensar a história, a investigar o sentido ocultado sob a fraude? Além disso: a que se deve a dimensão política das histórias narradas? E por fim: por que continuar a escrever?

A Sicília, como dissemos, é mais do que um lugar, é metáfora do mundo. Na introdução a *Le Parrocchie di Regalperta*, ele diz:

Tutti i miei libri in effetti ne fanno uno. Un libro sulla Sicilia che tocca i punti dolenti del passato e del presente e che viene ad articolarsi come la storia di una continua sconfitta della ragione e di coloro che nella sconfitta furono personalmente travolti e annientati. (SCIASCIA, 1997b, p. 11).

Suas narrativas contam a história de uma contínua destruição da razão e são produzidas como uma forma de luta contra isso. A literatura é, assim, também, à sua maneira, um tipo especial de ação.

O ficcionista dedicou-se ao trabalho meticuloso de recuperação de documentos que o auxiliassem a desmascarar as mentiras estabelecidas. Os documentos são submetidos à força da ficção. Com isso ganham dimensão estética. Mas não perdem sua qualidade documental. Opera-se aí uma apropriação da escrita da história. Em entrevista a W. Mauro, ele afirma:

Le cose che scrivo partono sempre da un'idea e si svolgono su uno schema. Voglio 'dimostrare' qualcosa servendomi della rappresentazione di un fatto immaginato o inventato nel senso di trovato: trovato nella storia e nella cronaca. [...] La mia è dunque una materia saggistica che assume i 'modi' del racconto, si fa racconto. Il processo di trasformazione non è facile: e perciò io sono particolarmente attento ed assorto nella tecnica del raccontare. (MAURO, 1970, p. 1).

Esse processo complexo de elaboração literária evidencia a cooperação entre o relato documental e a imaginação. Gaetano Mariani (1962) define *Le Parrocchie de Regalpetra* como uma literatura suspensa entre memória e documento, investigação e narrativa, ou ainda, como poesia de documento.

A literatura é o seu ponto de chegada. Aí a escrita da história é uma espécie de repositório de temas e assuntos que, entretanto, não são aleatórios. O seu valor está em que são "páginas" da história da Sicília, sendo a Sicília o objeto da urgência investigativa.

Nenhum documento é inocente, como observa Le Goff. Resulta de uma montagem, consciente ou inconsciente, da sociedade que o produziu. Assim, diz ele: "É preciso começar por desmontar, demolir esta montagem, desestruturar esta construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos" (LE GOFF, 1984, p. 104).

Na obra de Sciascia, os documentos são cartas, textos jornalísticos, testemunhos históricos, todos eles retrabalhados literariamente. A sua atitude frente aos documentos é de desconfiança, o que faz da sua literatura um tipo de investigação (*inchiesta*).

A forma de investigação lembra o romance policial. A recepção de Sciascia como autor de *gialli* (palavra que se usa em italiano para designar romance policial), entretanto, é um equívoco. De fato, marca os romances de Sciascia a presença de um detetive que deve enfrentar crimes e procurar, não exatamente os culpados, mas a lógica do crime. Como diz Ambroise (1988, p. 205), os romances de Sciascia parodiam o romance policial na medida em que os estereótipos, a técnica narrativa, a metafísica dos *giallis* são retomados e desqualificados. Assim, enquanto o protótipo do detetive, nascido e crescido no período positivista, é um pseudocientista, os heróis de Sciascia são pseudoliteratos. Sciascia desacraliza o estereótipo positivista e a visão estável da sociedade de que ele faz parte.

Em Sciascia, o que se ressalta é a destruição da razão. No romance policial, pelo contrário, temos a vitória da razão, com a diferença de que esta é a razão positivista, a razão que saiu vitoriosa na história. No romance policial, trata-se de completar o processo civilizatório (sobre isso ver KRACAUER, 2010); em Sciascia, pelo contrário, trata-se de evidenciar sua substância perversa.

Nos romances de Sciascia os protagonistas são intelectuais e artistas. Estão em busca de um sentido ocultado pelo poder, mas esbarram numa rede inexpugnável de mentiras, que são sempre políticas no sentido amplo, mas também no sentido restrito das forças políticas em ação. Na verdade estamos perante uma literatura praticada como uma *inchiesta*, uma investigação (sobre isso ver MULLEN, 2000).

Por um lado, a investigação da escrita da história; por outro, a vida reduzida a objeto de investigação. No Estado opressor todos são suspeitos e devem assumir sua culpa por escrito, como na Inquisição. Estado opressor não é apenas o fascista, mas também o da Itália da democracia cristã onde foi possível o caso Aldo Moro.

Em *Il Consiglio d'Egitto* (SCIASCIA, 2009; 1988), há também uma situação de crimes, prisões e punições. Mas não há a figura do detetive. A questão básica é a da escrita. Aí a deformação do texto é tratada como um crime. O centro do romance é um movimento de contrarrevolução comandado pela nobreza italiana e que visava a impedir a chegada à Itália da Revolução Francesa. No centro desse movimento está a construção de uma imensa fraude – a falsa tradução de um códice árabe também falso que narraria a história da Sicília. Mas não é só isso a fraude. A falsa tradução do falso códice árabe só é possível numa sociedade absolutamente fraudulenta. Todos os envolvidos na história têm interesse no falso códice – o Vice-Rei porque quer frear o apetite da nobreza pelo poder das terras; a nobreza porque quer ver “comprovado” o seu direito às terras que ocupa. Todos mais ou menos sabem que se trata de uma fraude. Além disso, esse caráter falso invade a vida de cada um dos habitantes do local, desde os nobres até os subalternos. A vida é falsa.

Tudo se complica ainda mais porque o narrador do romance termina por questionar, a partir da fraude do códice, todo fazer literário. O abade Vella, autor

da falsa tradução, simulando traduzir um documento, termina por escrever uma obra de imaginação... literária. A pergunta então se impõe: não poderia a literatura tornar-se um tipo também de fraude?

A literatura ao mesmo tempo abomina a história e procura-a desesperadamente. Caberia à literatura recuperar uma história outra, superando a fraude, de modo semelhante ao que afirma Lukács ser a missão da literatura em *O Romance Histórico*.

A questão é a tragédia de um acontecimento como a Revolução Francesa ser impossível na Itália. Vive-se o impasse da história. Uma história imóvel. Tudo que poderia ou deveria ser não é e no seu lugar se estabelece a fraude. A ideia básica do romance histórico como concebido por Lukács, a de progresso, se perde. Ao mesmo tempo, entretanto, se o progresso é impossível, um buraco negro se instala.

Corre o ano de 1782, a Revolução Francesa se espalha pelos países vizinhos e ameaça atingir a Itália. O romance parece conter muitos dos elementos com os quais deparamos nos comentários anteriores. A linha de fundo histórica se desdobra em duas: a expansão pela Europa da Revolução Francesa e os seus ecos num país muito mais atrasado e prisioneiro de disputas entre os diversos ramos da nobreza e da corrupção, das lutas intestinas e, ao lado disso, a impossibilidade histórica de uma revolução. As forças políticas, assim como os intelectuais envolvidos na tentativa de sublevação estão muito aquém de poder levá-la a cabo. Trata-se da Sicília e, junto a ela, do mundo não europeu nem moderno, o mundo árabe. O romance explora ao máximo a situação de impossibilidade, assinalando que as condições reais para a mudança não estão dadas.

A partir daí evidencia-se que a história e o progresso estão interditados. A farsa não se restringe ao código e à sua tradução operados por Don Giuseppe Vella. Antes de tudo, é a farsa de um movimento radical que pudesse subverter a ordem estabelecida, mas que não pode se realizar apenas pelo desejo de algumas pessoas, sem que as condições estejam postas.

Lembremos que o que interessava a Lukács era “[...] o estudo da interação entre o espírito histórico e aquela literatura grande que representa a totalidade da

história” (LUKÁCS, 2011, p. 28). Pois bem, a fraude, que é literária, esconde a realidade, ainda que, por vias transversas, possa vir a revelá-la como um sintoma.

Todos os setores das classes dominantes têm enorme interesse no códice que deveria revelar os verdadeiros senhores das terras. Don Giuseppe Vella resolve tirar proveito das disputas e, sendo o único a conhecer um pouco de árabe, se oferece para traduzir o códice. Por fim a fraude é descoberta, mas de maneira surpreendente: é o próprio Vella quem, parecendo enfadado com tanto embuste, confessa tudo. É preso. Enquanto isso, o movimento subterrâneo das forças pretensamente subversivas, à frente o advogado Di Blasi (figura de intelectual iluminista), tenta entrar em ação, mas é denunciado por um dos seus próprios participantes.

Coloca-se aí a questão do realismo, isto é, da literatura capaz de dar a ver a totalidade social. A ambiguidade do realismo está em que, pretendendo captar a totalidade, a obra realista na verdade se debate com a impossibilidade de fazê-lo. Isto porque a totalidade não está dada, dir-se-ia mesmo que se furta à compreensão humana. O conjunto de ideologias encobre a visão da totalidade, ainda que sejam elas, as ideologias, parte do todo. Mas se isso é uma contradição, o é, como observa Prendergast, uma contradição dialética no sentido de que seus termos conflitivos são termos mutuamente constitutivos de uma lógica geral, não chegando, pois, a desqualificar a ideia de totalidade realista (PRENDERGAST, 2000, p. 129).

Claude Ambroise afirma que Sciascia com *Il Consiglio d'Egitto* queria escrever um romance histórico. As fontes históricassão identificadas: a história de Vella e do falso códice árabe são documentais. Mas a questão é aí mais a da linguagem e da fantasia. Não se trata, diz Ambroise, de uma mistura mecânica de história e invenção como era possível no século XIX. O que importa aí é a interrogação sobre a sinceridade da linguagem.

Conclusão

Num momento de interferência autoral na fala do abade Vella, lemos:

Tutta un'impostura. La storia non esiste. [...] Facciamo un po' di fuoco, un po'di fumo: ad illudere i popoli, le nazione, l'umanità vivente... La storia! E mio padre? E vostro padre? E Il gorgoglio delle loro viscere vuote? E la voce della loro fame? Credete che se sentirà, nella storia? Che ci sara

uno storico che avrà orecchio talmente fino da sentirlo? (SCIASCIA, 2009, p. 60; 1988, p. 56).

A questão não é que a história não exista, mas que a sua escrita sonega a verdade histórica. Daí a necessidade da literatura como discurso capaz de dizer a verdade.

Confrontado com a concepção de Lukács, o romance é intrigante. Não segue o modelo lukácsiano, o que, aliás, seria impossível, mas não o renega. Mantém com ele uma tensão, que tentaremos rapidamente analisar.

A ausência de perspectiva e a desilusão com o progresso são aspectos mais do que suficientes para marcar a diferença. Na narrativa, porém, público e privado estão plenamente conectados. A ausência de perspectiva invade a vida privada de cada um dos personagens.

O romance reclama, mas do que simplesmente lamenta, a falta de perspectiva histórica. Ganha assim uma forma de ensaio sobre a história e o papel da literatura. Paradoxalmente, a ausência de perspectiva mais aproxima do que distancia Sciascia de Lukács. A imobilidade da história reafirma a história por vias transversas. Estamos, então, frente a um daqueles casos citados por Anderson nos quais o profundo pessimismo não impediu a representação da totalidade dos objetos? No lugar do progresso como emancipação, a catástrofe eminente ou consumada, mas jamais o conformismo.

Convém não esquecer, entretanto, que o próprio Lukács, pensador que se mostrou sempre capaz de fazer autocríticas, reconhece, na nota prévia escrita para a edição alemã, que o seu livro punha exageradas e falsas esperanças nos movimentos de liberação do povo alemão, na revolução espanhola etc.

Sciascia não procura reorganizar o passado nem colocar no seu lugar um passado imaginário, muito menos apresentar uma visão da história fabulosa que compense a história real, o que o diferencia, ao menos nesse aspecto, do pós-modernismo.

No confronto, algo ainda mais fundamental salta à vista: para Lukács a Revolução Francesa é o acontecimento que deu origem a uma nova percepção da história; para Sciascia é uma ausência, mas uma ausência exatamente histórica, porque manifesta o descompasso da história italiana.

Se a fraude não é apenas o código, mas toda a vida, poderíamos falar em uma ontologia do falso? A imaginação literária do abade Vella escancara a condição ontológica da fraude. Como sabe o leitor de Lukács, ainda antes de ele trabalhar no livro que coroou décadas de dedicação ao pensamento filosófico e estético – a *Ontologia do Ser Social* –, ele sempre deu aos seus escritos de crítica literária uma dimensão ontológica. A questão do romance histórico é ontológica: a Revolução Francesa é uma etapa da evolução da humanidade. Quando fala da decadência do romance histórico, Lukács discorre sobre o fracasso da revolução de 1848, um fracasso que interrompeu o progresso da humanidade. Depois do fracasso, o falso como dimensão ontológica.

Dessa forma tensa, o romancetalvez responda ao mesmo tempo negativa e positivamente às exigências lukácsianas: o paradigma do romance histórico não está disponível porque não há mais, e desgraçadamente, a história em movimento. Contudo, o que está por vir é obscuro e imprevisível. O novo romance histórico – *Il Consiglio d'Egitto* incluído – pode estar falando de outro movimento ainda não perceptível, e de sua urgência.

Por último: os acontecimentos decorrem de que nenhum dos envolvidos na história sabe árabe. Assim, à impossibilidade de a Itália acompanhar a evolução europeia soma-se o desconhecimento do seu passado árabe. A ideia de que o romance histórico além de história tem também uma geografia demonstra aqui mais uma vez sua pertinência. A Sicília, como metáfora do mundo, é um aquém ou um além Europa. Lukács, húngaro, e Sciascia, siciliano, têm, cada qual a seu modo, visões deslocadas do centro do mundo.

Referências

- AMBROISE, Claude. *Invito alla lettura di Sciascia*. Milano: Mursia Editore, 1988.
- ANDERSON, Perry. Trajetos de uma forma literária. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 77, mar., p. 205-220, 2007.
- ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

- BEFANTE, Marcello. *Leonardo Sciascia. Appunti su uno scrittore erético*. Roma: Alberto Gaffi Editore, 2009.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria. Literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- JAMESON, Fredric. Uma crítica literária dialética. *Margem à esquerda. Ensaios marxistas*, São Paulo, n. 17, p. 100-107, 2011.
- JAMESON, Fredric. O romance histórico ainda é possível? *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 77, mar., p. 185-203, 2007.
- JAMESON, Fredric. *O inconsciente político*. A narrativa como ato socialmente simbólico. São Paulo: Ática, 1992.
- KRACAUER, Siegfried. *La novela policial*. Un tratado filosófico. Buenos Aires; Barcelona; México: Paidós, 2010.
- LE GOFF, Jacques. Documento/monumento. In: *Enciclopédia Einaudi. Memória-História*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1984, p. 185-203. v. 1.
- LUKÁCS, György. *O romance histórico*. São Paulo: Boitempo, 2011.
- LUKÁCS, György. O problema da perspectiva. In: *Marxismo e teoria da literatura*. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2010.
- MARIANI, Gaetano. *La giovane narrativa italiana tra documento e poesia*. Florence: Le Monnier, 1962.
- MARX, John. The Historical Novel after Lukács. In: BEWES, Timothy; HALL, Timothy. *Georg Lukács: The Fundamental Dissonance of Existence*. Aesthetics, Politics, Literature. London – New York: Continuum International Publishing Group, 2011.
- MAURO, Walter. *Leonardo Sciascia*. Florence: Le Monnier, 1970.
- MULLEN, Anne. *Inquisition and Inquiry. Sciascia's Inchiesta*. Market Harborough: Troubador, 2000.
- PRENDERGAST, Christopher. *The Triangle of Representation*. New York: Columbia University Press, 2000.
- SCIASCIA, Leonardo. *O conselho do Egito*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1988.
- SCIASCIA, Leonardo. *Il Consiglio d'Egitto*. Milano: Adelphi, 2009.
- SCIASCIA, Leonardo. Il quarantoto. In: *Gli zii di Sicilia*. Milano: Adelphi Edizione, 1997a.
- SCIASCIA, Leonardo. Prefazione. In: *Le Parrocchie di Regalpetra*. Milano: Adelphi Edizione, 1997b.

Hermenegildo José de Menezes Bastos é Doutorado em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela Universidade de São Paulo, 1996). Professor Titular aposentado de Literatura pela Universidade de Brasília. Pesquisa o realismo e sua atualidade. Últimas publicações: *As artes da ameaça. Ensaios sobre literatura e crise*. São Paulo: Editora Outras Expressões, 2012; *Os coronéis - de Mendonça a Paulo Honório: notas sobre tipicidade e realismo em S. Bernardo*. Revista do IEB, n. 60, 2015.