

O REVIVER DÚBIO DE UMA IMPERATRIZ: ANÁLISE DO ROMANCE “IMPERATRIZ NO FIM DO MUNDO”, DE IVANIR CALADO

THE DUBIOUS REVIVE OF AN EMPRESS: ANALYSIS OF THE NOVEL “EMPRESS AT THE END OF THE WORLD”, BY IVANIR CALADO

Samla Borges CANILHA¹

Resumo: Em *Imperatriz no fim do mundo* (1992), Ivanir Calado apresenta-nos a história de Amélia de Leuchtemberg, segunda esposa de D. Pedro I e imperatriz brasileira entre 1829 e 1831. O que se destaca, na narrativa, não é tanto o seu conteúdo histórico, mas a forma como este é apresentado: a narradora é a própria Amélia, que, cento e vinte anos depois de morta – período durante o qual pesquisou tudo que pôde sobre a própria vida –, retorna ao Rio de Janeiro e decide escrever suas memórias. Ultrapassando o retrato da figura histórica e do contexto brasileiro no período do Império, temos, no romance em questão, uma subjetivização que não consta em documentos ou biografias já publicadas sobre Amélia, traço este que ocasiona a problemática central da narrativa: os limites entre o ficcional e o histórico. Proponho, portanto, neste artigo, analisar e discutir a construção de *Imperatriz...* no sentido de aproximá-lo das teorias de Seymour Menton e de Linda Hutcheon, que propõem a nova novela histórica e a metaficção historiográfica, respectivamente, e demonstrar porque, neste caso, não se pode recorrer à classificação de romance histórico nos paradigmas clássicos, propostos por György Lukács.

Palavras-chave: *Imperatriz no fim do mundo*. Ivanir Calado. História. Ficção.

Abstract: In *Empress at the end of the world* (1992), Ivanir Calado presents us the story of Amélia de Leuchtemberg, second wife of D. Pedro I and Brazilian empress between 1829 and 1831. Which is highlighted, in the narrative, is not so much its historical content, but the way how this is presented: the narrator is Amélia herself, who, one hundred and twenty years after dead – period during which she researched everything she could about her own life –, returns to Rio de Janeiro and decides to write her memories. Surpassing the portrait of the historical figure and the Brazilian context in the period of Empire, we have, in the novel in question, a subjectivization that is not addressed in documents or biographies already published about Amélia, feature this that causes the central problematic of the narrative: the limits between the fictional and the historical. I propose, thus, in this paper, to analyze and discuss the construction of *Empress...* in the sense of bringing it closer to the theories of Seymour Menton and Linda Hutcheon, who propose the new historical novel and the historiographical meta-fiction, respectively, and demonstrate why, in this case, we cannot resort to the classification of historical novel in the classical paradigms, proposed by György Lukács.

Keywords: *Empress at the end of the world*. Ivanir Calado. History. Fiction.

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Agência de fomento: Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Endereço eletrônico: samlaoborges@gmail.com.

Uma jovem é enviada para o outro lado do Atlântico para casar-se com o imperador de um país de descobrimento recente e ainda em desenvolvimento, o Brasil. Esse é o mote para o romance *Imperatriz no fim do mundo* (1992), de Ivanir Calado, em que é dada voz a Amélia de Leuchtemberg, segunda esposa de D. Pedro I e imperatriz brasileira entre 1829 e 1831. Amélia conta-nos a história de sua vida, fornecendo-nos também um quadro da história brasileira a partir da sua perspectiva em específico. Entretanto, determinar como narradora uma figura histórica, dotando-a de uma subjetividade que não está nos documentos dos arquivos, faz com que se questionem os limites entre o que é ficção e o que é História. Por isso, o que proponho, neste artigo, é a análise do romance de Calado a partir de conceitos baseados nessa problemática – os de nova novela histórica (NNH) e de metaficção historiográfica, cunhados, respectivamente, por Seymour Menton e Linda Hutcheon –, que repensam o paradigma de romance histórico proposto por György Lukács.

*

Para o desenvolvimento do objetivo proposto, é indispensável recorrer ao conceito de romance histórico clássico, apresentado por György Lukács em *O romance histórico* e retomado por Menton e Hutcheon. Na perspectiva de Lukács, o romance histórico surgiu no início do século XIX com a publicação de *Waverley*, de Walter Scott, autor que serve de paradigma ao gênero. Os romances ditos históricos produzidos anteriormente, segundo o autor, não servem a tal terminologia porque “são históricos apenas por sua temática puramente exterior, por sua roupagem. Não só a psicologia das personagens, como também os costumes retratados são inteiramente da época do escritor” (LUKÁCS, 2011, p. 34). Falta-lhes, portanto, uma característica essencial: que seus homens ativos sejam fruto das especificidades históricas de seu tempo.

Tal forma de romance surge em um contexto muito específico: o de desenvolvimento da Inglaterra pós-Revolução Industrial. A relativa estabilidade desse período possibilitou o surgimento de um sentimento nacional que é reforçado, justamente, por essas narrativas, comprometidas com o projeto estatal do período. Além disso, a Inglaterra apresentou-se como um contexto favorável ao seu surgimento por já possuir, no âmbito da literatura nacional, romances de temática histórica (como *Moll Flanders*, de Daniel Defoe).

O herói do romance de Scott é o inglês mediano; dentre suas características, estão “certa inteligência prática, porém não excepcional, certa firmeza moral e honestidade que beiram o sacrifício, mas jamais alcançam o nível de uma paixão humana arrebatadora, de uma devoção

entusiasmada a uma causa grandiosa” (LUKÁCS, 2011, p. 49). O crítico russo Belinski afirma inclusive que as personagens coadjuvantes de Scott são mais interessantes e importantes que o herói, do ponto de vista humano (LUKÁCS, 2011), uma vez que o herói geralmente é uma personagem nacional típica da vida prosaica e tem uma função bastante específica na narrativa: mediar as lutas sociais do contexto em que se encontra, atuando como uma espécie de ponto central e/ou neutro entre as forças opostas do meio. Essa concepção de herói está relacionada à de história inglesa de Scott, que considera que “nunca houve na história uma guerra civil [...] que levasse toda a população, sem exceção, a uma tomada fanática de partido. Na realidade histórica, grandes parcelas da nação sempre mantiveram simpatias constantes ou flutuantes por um lado ou outro” (LUKÁCS, 2011, p. 54). Assim, justifica-se a opção por tal característica na construção de seus protagonistas: eles representam uma parcela significativa da sociedade e, por isso, representam a nação. Ainda nesse viés, segundo Lukács, o herói scottiano seria uma grande personalidade histórica, pois essa é, em sua perspectiva, justamente aquela que representa uma corrente significativa, que abrange boa parte da nação. Em seus termos, a grande personalidade histórica

É grande porque sua paixão pessoal, seu objetivo pessoal, coincide com essa grande corrente histórica, porque reúne em si os lados positivo e negativo de tal corrente, e porque é a mais nítida expressão, o mais luminoso pendão dessas aspirações populares, tanto para o bem como para o mal (LUKÁCS, 2011, p.55)

Por isso, a introdução de personagens significativas da história, já consagradas, dá-se sempre com esta pronta – mas não sem uma cuidadosa preparação objetiva e sócio-histórica (e não pessoal e psicológica). Tal personagem é, moldada, portanto, a partir de seu contexto e não de sua subjetividade, diferentemente, como veremos, do que acontece com o protagonista do romance que analisamos, cuja subjetividade é um traço que tem mais peso em sua construção que o contexto. Essa forma de figuração não se aplica apenas a grandes nomes da História, mas também a figuras históricas parcial ou completamente fictícias. De forma geral, o que acontece é que essas personagens surgem a partir do ser da época, isto é, do herói mediano. Assim, esse e outras personagens populares acabam tomando uma dimensão histórica maior do que as grandes figuras da História, que nunca interferem significativamente na narrativa. Ainda sobre a grande personagem histórica, Lukács (2011, p. 64) ressalta que esta,

No papel de coadjuvante, pode gozar plenamente a vida como ser humano, aplicar na ação todas as suas qualidades graciosas e mesquinhas; porém, no enredo, ela é figurada de modo que só age, só chega à expressão de sua personalidade em situações historicamente importantes. Assim, atinge um

desdobramento pleno e multifacetado de sua personalidade, mas apenas na medida em que essa personalidade está ligada aos grandes eventos da história.

Logo, ao contrário do que ocorre na narrativa épica, no romance histórico, os grandes nomes nacionais ocupam sempre um lugar secundário na narrativa.

Cabe destacar que, apesar do peso histórico, os protagonistas scottianos não se resumem a esse aspecto, mas são também retratados em suas individualidades e qualidades mais ínfimas. Segundo Lukács (2011, p. 66),

A grande arte de Scott está justamente em individualizar seus heróis históricos de tal modo que traços determinados, individuais e peculiares de seu caráter são postos em uma relação muito complexa e viva com o tempo em que eles vivem, com a corrente que eles representam e a cuja vitória eles dedicam seus esforços. Scott apresenta, ao mesmo tempo, a necessidade histórica que liga essa individualidade particular ao papel que ela desempenha na história.

As convulsões da história, portanto, são retratadas a partir das convulsões da vida do povo. Ou seja, as transformações históricas são analisadas a partir de seus reflexos na sociedade – e, é importante ressaltar, essa sociedade não se limita à classe de oprimidos e explorados; o caráter popular das narrativas de Scott está na figuração da totalidade da vida nacional, em todos os seus extremos. A aparente preferência pelas classes mais baixas se dá pelo fato de que essas são vistas como a base material (e a explicação literária) do que ocorre no contexto das classes mais altas.

Em relação ao tempo e ao espaço dessas narrativas, esses são construídos a partir da coincidência e do entrelaçamento de uma crise histórica e do destino pessoal de uma série de homens. O objetivo é, assim, relatar os acontecimentos históricos a partir de seu cerne: o despertar do homem comum; isto é, “para evidenciar as motivações sociais e humanas da ação, os acontecimentos mais corriqueiros e superficiais, as mais miúdas relações, mesmo observadas superficialmente, são mais apropriadas que os grandes dramas monumentais da história mundial” (LUKÁCS, 2011, p. 60). Assim, o que importa ao romance histórico é, na perspectiva do autor, evidenciar ficcionalmente a existência das circunstâncias e das personagens históricas, proporcionando o que Scott denominou “verdade da atmosfera” – isto é, os elementos que asseguram um contexto específico à ação do herói da narrativa. Em seus romances, há uma

Interação complexa de circunstâncias históricas concretas em seu processo de transformação, em sua interação com homens concretos, que crescem nessas circunstâncias, são influenciados por elas de formas muito diferentes e atuam individualmente, de acordo com suas paixões individuais. Na figuração, portanto, a necessidade histórica é sempre um resultado, não um pressuposto; ela é, de modo figurado, a atmosfera trágica do período, e não o objeto das reflexões do escritor (LUKÁCS, 2011, p. 79).

Salienta-se que, apesar dessa atenção ao povo e à maneira como sua subjetividade interfere no sistema social, estruturalmente, as narrativas vão por uma via oposta, sendo geralmente realizadas em terceira pessoa, de forma a quase apagar a figura do narrador, dando a ilusão de que se fazem por si mesmas. Esse recurso serve como uma tentativa de “matar” a subjetividade, simulando, retoricamente, uma imparcialidade que, sabemos, inexiste em qualquer discurso.

No que tange à relação das personagens com o tempo, o autor ressalta que há, na obra de Scott, um “anacronismo necessário” que consiste “no fato de conferir aos homens uma expressão nítida de sentimentos e pensamentos sobre contextos históricos reais que eles não poderiam alcançar em sua época” (LUKÁCS, 2011, p. 84). A apreensão do sentido do texto se dá também pelo fato de que, como Lukács destaca, a figuração da história deve se dar sempre em uma relação experienciável com o presente, não no sentido de contemporaneidade, mas sim de que o passado deve ser tomado como uma espécie de *pré-história* do presente; logo, as forças históricas, sociais e humanas são consideradas conformadoras do desenvolvimento da atualidade. Em razão desses recursos, independentemente do momento que vive o leitor, este é capaz de compreender e atualizar o sentido do que lê.

*

O romance analisado, *Imperatriz no fim do mundo*, que narra a história de Amélia de Leuchtemberg, segunda esposa do Imperador do Brasil D. Pedro I, rompe essencialmente com o conceito de romance histórico de Lukács. Uma apresentação simples de seu enredo já o demonstra: em uma narrativa *em primeira pessoa*, Amélia, cento e vinte anos depois de ter morrido – tempo durante o qual se dedicou a ler e pesquisar material sobre a sua própria vida –, decide escrever suas memórias de vida, de forma a evitar a “morte verdadeira”, isto é, o esquecimento. Essa é uma preocupação da personagem, mas é, também, uma preocupação extratextual, no sentido de que a figura histórica da imperatriz foi, de fato, apagada e esquecida ao longo do tempo.

O subtítulo do texto de Calado, “Memórias *dúbias* de Amélia de Leuchtemberg” (grifo nosso), remete ao problema essencial do romance: a veracidade de tais memórias. No texto de abertura, a narradora-protagonista esclarece que realizou um dedicado trabalho de levantamento e leitura de documentos e textos sobre sua pessoa para realizar a escritura do texto: “por isso caço, busco, pesquiso, leio, olho e reolho litografias amareladas em salões lúgubres de antigas

bibliotecas, penetro entre as páginas sempre fechadas de volumes empoeirados” (CALADO, 1997, p. 7). É a partir disso que a personagem é moldada, apesar de não totalmente:

Muitas coisas são minhas, são lembranças verdadeiras, mas eu seria incapaz de dizer quais. Outras são construídas a partir de documentos, dos biógrafos, dos livros de história, e por sua veracidade não tenho condições de responder. Outras, ainda, são impressões, são o trabalho da imaginação tentando fundir as lembranças aos textos. Tudo junto faz a Amélia que sou, diferente da que fui. A Amélia que posso ser – resultado do esquecimento da morte, do esquecimento dos homens e da parcialidade dos historiadores (CALADO, 1997, p. 10).

Os registros consultados são constantemente referidos ao longo da narrativa, atestando a veracidade de parte do que está sendo contado. Entre essas referências, estão: cartas – “Vejo agora mesmo a transcrição de uma carta de mamãe ao imperador” (CALADO, 1997, p. 44) e “Uma carta que trata do assunto de modo mais direto é do Marquês de Resende” (CALADO, 1997, p. 44); acervos de museus – “os recibos dessa compra exagerada estão até hoje no museu de Petrópolis” (CALADO, 1997, p. 127); livros – “Finalmente, no dia 30 de agosto de 1829, às duas da tarde (pelo que leio num livro poeirento, depois da tentativa inútil de recordar), a fragata *Imperatriz* [...] e a *Isabel* [...] partiram para o outro lado do Atlântico” (CALADO, 1997, p. 63); e biografias – “tenho necessidade de maiores detalhes, de preencher a infinidade de lacunas. Preciso recorrer a uma de minhas biógrafas, Lygia Lemos Torres” (CALADO, 1997, p. 54) e “As minhas biógrafas relatam o fato com um orgulho e um *frisson* patriótico semelhante ao que o próprio conde demonstrava” (CALADO, 1997, p. 64). Essas fontes, entretanto, nem sempre lhe garantem o fornecimento de informações exatas:

Os relatos da chegada *são variados e contraditórios*. Uma autora diz que no dia 11 de outubro avistamos a baía de Guanabara, outros dizem que no dia 14 estávamos nas imediações de Cabo Frio. *É claro que não sei quem está certo*. O ponto de concordância é que a 16 de outubro os navios se aproximaram da entrada da baía (CALADO, 1997, p. 66, grifo nosso).

Em alguns casos, as dúvidas são sanadas posteriormente:

Esse desmaio [de D. Pedro I ao encontrá-la pela primeira vez] é uma iguaria apetitosa para todos os que escreveram sobre o momento. Há quem diga que ele desmaiou depois de me beijar, há quem diga que desmaiou porque não conseguiu controlar a aproximação de um orgasmo simplesmente ao me ver, há quem diga que desmaiou ao reencontrar a filha, e há quem diga que não houve qualquer desmaio.

No entanto há uma carta do Marquês de Barbacena, dizendo que o desmaio aconteceu depois de ele abraçar Maria da Glória (CALADO, 1997, p.68).

As respostas eventualmente encontradas, porém, não necessariamente convencem a protagonista-narradora. No caso a seguir, por exemplo, apesar de haver um registro que confirme a informação, ela ainda parece incerta:

Acabo de ler uma carta do Marquês de Barbacena falando de meio *tio*, o rei de Baviera. E meu avô? Onde estava? Procuo em outro livro. Há uma confusão geral: alguns dizem que sou neta de Maximiliano, rei da Baviera, outros que sou sobrinha do rei da Baviera.

Demoro cerca de uma hora para descobrir o óbvio, que passou despercebido a boa porte dos pesquisadores: Maximiliano, meu avô, reinou até 1825. A partir daí o rei foi meu tio, Luiz I. Donde conluo, um tanto espantada e confusa, que: o meu avô já estava morto, e esse encontro é uma das muitas confusões dentro de minha memória, ou então havia abdicado em favor do filho, e não era mais rei. Ou ainda, e mais provável: quem encontrei foi o meu tio, e a mistura de personagens é mais uma das pistas erradas que às vezes sigo, impossibilitada de descobrir a verdade absoluta (CALADO, 1997, p. 51, grifo do autor).

Nesse caso, a incerteza se dá também pela confusão natural que caracteriza o processo de rememoração, sempre incompleto e insuficiente. Nesta outra passagem, a falha é semelhante; novamente, a narradora levanta possíveis hipóteses que explicam o ocorrido, mas não chega a uma conclusão definitiva:

Parando um pouco para pensar, imagino que a cena não tenha acontecido exatamente assim. Seria mais próprio do exibicionismo do imperador entregar-me a venera diante da corte, ao fim da cerimônia de casamento, para que todos vissem o mimo. Mas, por outro lado, existem relatos de historiadores eméritos dizendo que a Ordem fora inspirada por D. Pedro pelo meu vestido. Como teria sido possível, de um dia para o outro, imaginar, desenhar, produzir e distribuir (naquele mesmo dia a comenda foi outorgada a dezenas de pessoas) jóias de tão delicada feitura? Diante de um mito histórico tão espantoso, inventado por pessoas dignas do maior crédito, minha pequena fantasia romântica de que tudo aconteceu na carruagem é um pecado menor. O provável é que a comenda tenha sido criada a partir da informação do veador Ernesto de Verna, a mesma informação que, mesmo antes de minha chegada, obrigara os comerciantes de tecidos a tingirem tachos e mais tachos de pano cor-de-rosa (CALADO, 1997, p. 77).

Em alguns casos, é necessário simplesmente aceitar (com ressalvas) os fatos – “A história é bastante documentada, mas, desde que desconfio de meus próprios documentos, *só posso acreditar nos relatos da época guardando alguma reserva*” (CALADO, 1997, p. 23, grifo nosso) – ou optar por uma das informações, mesmo sem ter certeza dela:

Em setembro de 1835, D. Maria II baixou um decreto me afastando do Palácio das Necessidades e designando--me o Palácio das Janelas Verdes (outras fontes me colocam, já desde o ano anterior, na residência que foram do Marquês do Pombal. Opto por aquela versão por achá-la mais lógica, ainda que não

necessariamente mais verídica: combina comigo e com Maria da Glória) (CALADO, 1997, p. 218).

Essa confusão, como se espera, atrapalha o processo de narração, pois parece que a narradora-protagonista ironicamente não domina o assunto de que está tratando. A seu favor, ela deixa claro que seu objetivo não é apresentar necessariamente a verdade:

Mais uma vez percebo como a história é frágil; como opiniões pessoais, métodos de pesquisa e até mesmo desejos ocultos podem retocar acontecimentos. *Felizmente minha preocupação não é com a verdade absoluta, e sim com as impressões que possam colaborar para minha permanência* (CALADO, 1997, p. 245, grifo nosso).

Uma vez que os registros históricos não bastam, a narradora sente-se livre para inventar: “são meus sentimentos, meus pensamentos, minhas ações que farão com que eu permaneça. E graças à indiferença da história e à incapacidade de reter lembranças muito antigas, *vejo-me na contingência de inventar*” (CALADO, 1997, p. 141, grifo nosso). Criar acontecimentos e preencher as lacunas da História com fatos talvez meramente fictícios não interfere na verossimilhança interna da narrativa. Esse preenchimento com ficção é, aliás, totalmente admissível, já que não se trata de um texto biográfico, mas de um romance (o que implica certa liberdade de criação) que não é escrito à contemporaneidade da personagem retratada. Por isso, suas diversas lembranças, tão subjetivas e dificilmente rastreáveis, em um trabalho histórico, são provavelmente os elementos mais imaginados da narrativa. Nesse contexto, lembrança se torna quase sinônimo de ficção.

Além delas, a invenção mais marcante é talvez a capacidade da personagem de ver a morte, personificada em uma mulher de branco. Isso está em seu próprio discurso:

Não imagino que eu fosse em vida o que chamamos de vidente – esses estranhos episódios nada possuíam de místico. Como todo o resto, não posso sequer estar certa de que tenham realmente acontecido. Pior, *não existe qualquer relato escrito, qualquer menção de que eu tenha passado por alguma experiência paranormal. O que existe é a lembrança* (CALADO, 1997, p. 107, grifo nosso).

Essa “permissão poética”, entretanto, não torna menos importante a discussão central da obra: os limites entre realidade e ficção. Em *Imperatriz no fim do mundo*, ambas acabam se imiscuindo. Podemos pensar que há um ponto de distinção: quando há um detalhamento muito extenso e uma subjetividade muito marcada, desconfiamos de que se trate de ficcionalização por parte do autor; entretanto, a menos que o leitor seja alguém que domine profundamente a biografia de Amélia de Leuchtemberg, ocorre-nos constantemente o questionamento de quanto do que está sendo retratado no romance aconteceu ou não. Esse questionamento se coloca inclusive no que se refere a aparentes fatos: quanto do atestado por registros realmente ocorreu como descrito? Considerando que muitas das fontes utilizadas são cartas, tal problema se torna

ainda mais sintomático, afinal, nesse caso, estamos lidando com subjetividades e, portanto, com possíveis distorções. Os registros oficiais também podem não ser a garantia de veracidade.

A discussão sobre os limites entre história e ficção está no cerne das ideias de Linda Hutcheon, teórica canadense que, atenta às tradições europeia e norte-americana, fundou o conceito de metaficção historiográfica, expressão romanesca da pós-modernidade que lida justamente com esse limite, desestabilizando as noções admitidas dos termos história e ficção. Segundo a autora, tanto as formas de escrita literárias quanto as históricas

São identificadas como constructos linguísticos, altamente convencionalizadas em suas formas narrativas, e nada transparentes em termos de linguagem ou de estrutura; e parecem ser igualmente intertextuais, desenvolvendo os textos do passado com sua própria textualidade complexa. Mas esses também são os ensinamentos implícitos da metaficção historiográfica. Assim como essas recentes teorias sobre a história e a ficção, esse tipo de romance nos pede que lembremos que a própria história e a própria ficção são termos históricos e suas definições e suas inter-relações são determinadas historicamente e variam ao longo do tempo (HUTCHEON, 1991, p. 141).

O que defende a autora é que, há certo tempo, os historiadores têm utilizado recursos de representação ficcional em suas versões do mundo e da história. Inversamente, o romance pós-moderno também realiza isso:

Ele parte da postura pós-modernista de confrontar os paradoxos da representação fictícia/histórica, do particular/geral e o presente/passado. E, por si só, essa confrontação é contraditória, pois se recusa a recuperar ou desintegrar qualquer um dos lados da dicotomia, e mesmo assim está mais do que disposta a explorar os dois (HUTCHEON, 1991, p. 142).

As metaficções historiográficas salientam, de certa forma, que os problemas da escrita da história são semelhantes aos problemas da escrita ficcional. Algumas delas, inclusive, segundo Hutcheon, “parecem ter obsessão pelo vínculo entre as estórias (e as histórias) ‘fictícias’ e as ‘mentirosas’” (HUTCHEON, 1991, p. 144). A reescrita ou a reapresentação do passado, tanto na ficção quanto na história, é uma forma de revelá-lo ao presente, mesmo que de forma inconclusa. Parece-me que é isso que é realizado no romance de Calado: conta-se a história da Imperatriz de forma a enfatizar uma figura esquecida, mas o texto não se pretende definitivo – o que fica claro nos comentários constantes sobre as lacunas que continuarão não preenchidas.

Outro teórico que procura repensar as relações entre história e ficção e, conseqüentemente, o romance histórico², é o americano Seymour Menton. Menton defende que, a partir de 1979, houve o desenvolvimento e a consagração, no contexto latino-americano, de

² Apesar de não explicitarmos, a teoria de Hutcheon retoma e discute as ideias de Lukács apresentada no início deste texto.

uma nova novela histórica (NNH). Em sua perspectiva, “En el sentido más amplio, toda novela es histórica, puesto que, en mayor grado, capta el ambiente social de sus personajes, hasta de los más introspectivos” (MENTON, 1993, p. 31-32). A novela histórica seria, assim, “novelas cuya acción se ubica total o por lo menos predominantemente en el pasado, es decir, un pasado no experimentado directamente por el autor” (MENTON, 1993, p. 32); esse conceito concorda com o de Anderson Imbert (1951 apud MENTON, 1993, p. 33), adotado pelo autor: “Llamamos ‘novela históricas’ a las que cuentan una acción ocurrida en un época anterior a la del novelista”.

Das ideias do autor, interessa-me mais especialmente os traços propostos como característicos dessa nova novela histórica, os quais a fazem se diferenciar da novela histórica anterior³. O romance discutido apresenta-os todos, de forma que se pode pensá-lo, então, como uma NNH – ideia que comprovo a seguir.

O primeiro traço é a subordinação, em diferentes graus, da representação mimética de certo período histórico a algumas ideias filosóficas. Entre essas ideias está “la imposibilidad de conocer la verdad histórica o la realidad; el carácter cíclico de la historia y, paradójicamente, el carácter imprevisible de ésta, o sea que los sucesos más inesperados y más asombrosos pueden ocurrir” (MENTON, 1993, p. 42). Como já aponta, em *Imperatriz no fim do mundo* questiona-se a verdade histórica a partir da conjunção de fatos históricos e de elementos ficcionais.

O segundo traço é a distorção consciente da história através de omissões, exageros e anacronismos. No romance de Calado, identificamos um anacronismo interessante: a protagonista-narradora está, cento e vinte anos depois de morta, de volta ao Rio de Janeiro, onde passou boa parte da vida. A cidade do momento de narração é totalmente diferente daquele das memórias narradas, e isso não lhe passa à atenção: ao tratar da Ilha de Paquetá, a narradora afirma: “Esqueço as bicicletas correndo doidas, os vendedores ambulantes, os bares cheios de música de carnaval [do presente da narração], e me vejo chegando com Pedro [no passado] ao pequeno cais” (CALADO, 1997, p. 128). As mudanças no cenário urbano são comentadas:

O sol de abril no Rio me arranca do triste inverno da ilha da Madeira. Na praça em frente à biblioteca pessoas passam apressadas com objetivos que minha mentalidade do século dezenove não conseguia admitir; atravessam correndo entre os carros, penduram-se nos ônibus, gritam umas coisas as outras – como se não estivessem sob um dossel de cobalto puríssimo, como se a luz nítida do hemisfério sul não brincasse o tempo todo de brilhos e sombras (CALADO, 1997, p. 237).

O mais interessante talvez sejam os comentários feitos sobre o passado com a perspectiva do presente, de forma a julgar os hábitos e o conhecimento de ambas as épocas, como nas

³ As novelas, cabe salientar, não devem necessariamente apresentar todos os traços para serem classificadas como nova novela histórica.

passagens “Na volta [Pedro V] foi atacado por uma doença desconhecida, uma “febre maligna” – como diagnosticou a *fantástica* medicina de então” (CALADO, 1997, p. 244, grifo nosso), “Infelizmente Freud demoraria muitos e muitos anos para nascer. Nessa época, as coisas eram estranhas e inexplicáveis” (CALADO, 1997, p. 87) e

Uma imagem de euforia sempre renovada, algo que pouco mais de cinquenta anos depois iria explodir na alegria indomada do carnaval, antes de virar esta outra alegria – até certo ponto agressiva e egoísta – deste final de século vinte em que escrevo (CALADO, 1997, p. 86).

O uso de imagens que remetem a elementos da contemporaneidade no retrato de acontecimentos passados também chama a atenção: “a personificação da morte pode ter surgido em minhas memórias como *um vírus de computador*, embaralhando fatos e fantasias e terminando por fazer parte integrante da minha *programação*” (CALADO, 1997, p. 107, grifo nosso) e “Barbacena – para usar uma expressão que teria sido impossível na época – jogou toda a sujeira no ventilador” (CALADO, 1997, p. 123).

O anacronismo, nesses casos, está no fato de se inserir uma figura da História do século XIX em um contexto de final do século XX, dando-lhe, inclusive, um ponto de vista que concorda com este período, e não com seu original. Além disso, serve de complemento a esse traço a afirmação de Hutcheon (1991, p. 152) de que “certos detalhes históricos conhecidos são deliberadamente falsificados [nas metaficcões historiográficas] para ressaltar as possíveis falhas mnemônicas da história registrada e o constante potencial para o erro proposital ou inadvertido”.

O terceiro traço é a ficcionalização de personagens históricas. Diferentemente do que ocorre nos romances de Walter Scott, nas novas novelas históricas, tais personagens são protagonistas. No romance em questão, a protagonista – e, mais que isso, narradora – é uma figura histórica. Há a concordância, em parte, também com as concepções de protagonista da metaficção historiográfica; nesta perspectiva, os protagonistas são os ex-cêntricos, os marginalizados, as figuras periféricas da história ficcional. O interessante é que “Até os personagens históricos assumem um *status* diferente, particularizado e, em última hipótese, ex-cêntrico” (HUTCHEON, 1991, p. 151). Amélia é uma figura histórica e, portanto, socialmente pertencente ao centro; entretanto, seu tratamento pela história a torna uma figura, de certa forma, marginal. Além disso, Hutcheon aponta que o protagonista do romance pós-moderno é declaradamente específico, individual e condicionado cultural e familiarmente. Parece-me ser este, justamente, o caso da narradora-protagonista de *Imperatrix no fim do mundo*, pois ela é construída de forma a partir de sua intimidade e de sua subjetividade (mesmo que talvez inventadas).

Ainda no que tange à personagem, cabe comentar que as metaficções historiográficas privilegiam duas formas de narração que problematizam a noção de subjetividade: os múltiplos pontos de vista ou um narrador declaradamente onipotente. Em nenhuma dessas formas há um indivíduo confiante em sua capacidade de conhecer o passado com um mínimo de certeza. A construção de Amélia, em seu papel de narradora, concorda com isso, pois ela não tem certeza dos fatos, tendo de se basear constantemente na citação e na consulta de outros textos.

O quarto traço é a metaficção ou os comentários do narrador sobre o processo de criação. Exemplo disso, no romance de Calado, é o constante comentário às pesquisas realizadas e ao ambiente da biblioteca na qual Amélia escreve. Essa demonstração do processo se aproxima de uma das características da metaficção historiográfica de enfatizar (ao invés de simplesmente incorporar dados históricos que deem uma sensação de verificabilidade à narrativa) o processo de tentar assimilá-los. É justamente esse processo de assimilação e de, com isso, construção de uma narrativa, que consiste o romance em questão.

O quinto traço é a intertextualidade. Em *Imperatriz no fim do mundo*, a intertextualidade está presente em diversas passagens, principalmente nas citações de textos e de documentos consultados pela personagem, que remetem a textos existentes na realidade material. Dentre os textos e autores citados estão: o historiador Paulo Rangel, que descreve a fisionomia de D. Leopoldina, primeira esposa de D. Pedro I – “Acho que talvez valha a pena reproduzir o que escreveu o historiador Alberto Rangel: ‘Estatura meã, grosso pescoço das vienenses, um quê de corcunda, beiços polposos no rosto vultoso [...]’” (CALADO, 1997, p. 25); o trecho de um texto publicado em jornal, de autoria de D. Pedro I; e trechos de suas biografias, como em “Coloquei-a no Instituto Nacional das Moças, onde as jovens ‘em uma vida semi-mundana (...) aguardavam pacientemente o noivo que a política, as intrigas, as combinações de família lhes destinavam’, como diz uma de minhas biógrafas” (CALADO, 1997, p. 225). Esses textos trazidos à tona são, inclusive, comentados pela narradora, como na seguinte passagem:

Ah, sim, e houve a cena descrita por Alberto Rangel, dizendo que, entre os muitos convidados a comparecer no palácio, estava um ‘velho capelão que vivia parasitariamente na fazenda de Santa Cruz’. Ao ver-me, o padre teria comentado: ‘— É...é muito bonita. Pena ter casado com um...’ — *Acho as reticências do historiador mais expressivas do que o provável palavrão do padre* (CALADO, 1997, p. 93, grifo nosso).

Por fim, o sexto traço é o aproveitamento de alguns conceitos bakhtinianos, como os de dialogismo, carnavalização, paródia e heteroglosia. Segundo Menton (1993, p. 44), “El concepto de lo carnavalesco que desarrolló Bajtín en sus estudios sobre Rabelais prevalece en varias de las NNH: las exageraciones humorísticas y el énfasis en las funciones del cuerpo desde el sexo hasta

la eliminación”. Esse aspecto, no romance analisado, está aplicado principalmente à representação de D. Pedro I. Provavelmente devido ao fato de ele ser descrito por aquela com quem compartilhava a intimidade, sua figura é construída a partir, principalmente, de seu corpo – geralmente associado ao “baixo” –, da intimidade sexual com a esposa e de suas fraquezas, como na cena de descrição da noite de núpcias:

D. Pedro continuou resfolegando por alguns minutos e subitamente separou-se de mim. [...] Agora eu o via de costas, ansioso, fazendo alguma coisa, sacudindo-se, usando as mãos.
Tive vontade de olhar, mas o medo me dominava. Depois de alguns minutos, quando eu sentia que já se dissipava aquele fogo, ele voltou. Abraçou-me novamente e voltou a resfolegar em meu pescoço, parecendo outra vez em busca de algo inalcançável.
Depois de mais algumas tentativas desistiu, e sentou-se ao meu lado. Aquele estranho objeto do qual as aias diziam coisas apavorantes jazia desolado em meio a um tufo de pelos. D. Pedro soltou um suspiro fundo e riu em graça:
— Parece que não é só você que está nervosa, minha adorada (CALADO, 1997, p. 89-90).

Outra passagem em que se nota uma espécie de “rebaixamento” da figura gloriosa de um imperador, sua presença em um bar qualquer (atitude não esperada de um nobre), chega a ser comentado pela narradora:

Pedro encontrara-o pela primeira vez no meio de uma farra no Botequim do Corneta (mal consigo fazer ideia do que seria um lugar chamado Botequim do Corneta no início do século dezenove. Será possível imaginar o senhor de um império parando para uma pinga encostado ao balcão de um estabelecimento desses?) (CALADO, 1997, p. 116).

O “baixo” está também em alguns comentários sobre a cidade do Rio de Janeiro da época, cujo cheiro enjoa a narradora-protagonista: “Uma mistura confusa de urina, fezes, especiarias desconhecidas, peixe, suor e os litros de perfume certamente borrifados na carruagem (para que eu não sentisse o fedor da rua?)” (CALADO, 1997, p. 74).

*

O que se pode concluir, assim, da análise realizada, é que *Imperatriz no fim do mundo*, apesar de retratar a vida de uma imperatriz brasileira, e, assim, abordar a história de nosso país, não serve ao conceito de romance histórico de Lukács. O principal ponto de distanciamento da teoria lukacsiana se refere à protagonista; enquanto o teórico prevê um herói médio, que faz parte do povo e que serve como centro de uma disputa de poderes geralmente dicotômica, a protagonista do romance de Calado pertence à classe mais alta da sociedade, a aristocracia. Pode-se pensar que

ela talvez sirva como uma figura “mediana” no retrato de outras figuras históricas mais consagradas que ela, como o marido D. Pedro I, mas me parece que esse argumento não é suficiente para classificá-la como uma heroína histórica nos termos de Lukács. Por outro lado, sua construção serve às teorias de Hutcheon e de Menton: no primeiro caso, porque, apesar de sua posição social, é retratada como uma figura marginalizada pela História; no segundo caso, simplesmente porque é uma figura histórica.

Pode-se afirmar também que as três formas de romance apresentadas (o romance histórico, a metaficção historiográfica e a nova novela histórica) estão preocupadas com a história nacional, cada uma à sua forma. O que se destaca, entretanto, é que no caso da metaficção historiográfica e da nova novela histórica, essa história nacional pode ser apresentada na forma de uma revisão ou até de uma desconstrução; ao contrário de se afirmar um sentimento nacional, pretensão do romance histórico de Lukács, essas novas formas procuram repensar e problematizar os acontecimentos que fundamentam, em tese, tal sentimento. A essa atitude, relaciona-se o questionamento sobre os limites entre história e ficção, pois essas teorias repensam o quanto dos registros e dos discursos historiográficos não são, também, criados.

Por isso, podemos dizer que o romance *Imperatriz no fim do mundo* pode ser pensado muito mais como uma metaficção historiográfica (por seu questionamento dos limites entre história e ficção) ou como uma nova novela histórica (por atender aos critérios propostos por Menton) que como um romance histórico clássico. Talvez, se ele fosse construído a partir dos paradigmas deste, apresentando o contexto de que trata sem a problematização que o funda, não teríamos um romance tão interessante.

Referências

- CALADO, Ivanir. *Imperatriz no fim do mundo: memórias dúbias de Amélia de Leuchtemberg*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.
- HUTCHEON, Linda. Metaficção historiográfica: “o passatempo do tempo passado”. In: _____. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 141-162.
- LUKÁCS, György. A forma clássica do romance histórico. In: _____. *O romance histórico*. Tradução Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011. p. 33-113.
- MENTON, Seymour. La nueva novela histórica: definiciones y orígenes. In: _____. *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. p. 29-66.

Chegou em: 13-02-2017

Aceito em: 16-03-2017