



## FICÇÃO E HISTÓRIA EM A VIAGEM DO ELEFANTE, DE JOSÉ SARAMAGO

### FICTION AND HISTORY IN THE ELEPHANT'S JOURNEY, BY JOSÉ SARAMAGO

Adrieli Aparecida Svinar Oliveira<sup>20</sup>  
Gregório Foganholi Dantas<sup>21</sup>

#### RESUMO

*A viagem do elefante* (2008), penúltimo romance do escritor português José Saramago, promove a revisão de temas e procedimentos caros a toda sua obra, sobretudo o comentário metaficcional e o modelo do romance histórico pós-modernista. O presente estudo pretende, portanto, compreender como essa narrativa estabelece tal diálogo, considerando como aspectos de análise o discurso metaficcional a respeito da própria escrita romanesca, o comentário sobre a reescrita de episódios históricos e a paródia dos discursos oficiais. São, todos esses aspectos, fundamentais para a configuração do romance histórico pós-modernista.

**Palavras-chave:** romance português; José Saramago; romance histórico; metaficção historiográfica.

#### ABSTRACT

*The Elephant's Journey* (2008), penultimate novel by the Portuguese writer José Saramago, foment the revision of significant themes and procedures to all his work, especially the metafictional commentary and the model of the postmodern historical novel. The present study therefore intends to understand how this narrative establishes such a dialogue, considering as aspects of analysis the metafictional discourse about romanesque writing itself, the commentary on the rewriting of historical episodes and the parody of official discourses. They are, all these aspects, fundamental to the configuration of the postmodern historical novel.

**Keywords:** portuguese romance; José Saramago; historical romance; historiographic metafiction.

*Tudo quanto não for vida, é literatura, A história também, A história sobretudo, sem querer ofender...*  
José Saramago

A partir dos anos 80, o romance histórico ressurgiu com muita expressividade na literatura portuguesa. Tais narrativas optam pela revisitação do modelo do romance histórico dos séculos XVIII e XIX, desta vez sob o signo da ironia, da paródia, da revisão da história oficial. Na pós-modernidade, com o advento da Nova História, e com a postura de desconfiança frente às grandes narrativas e de questionamento das instituições, o romance histórico passou a adotar discurso de revisão de fatos e personagens da história dita oficial através da redação de uma versão alternativa, ao mesmo tempo em que questiona continuamente o caráter ficcional dos textos historiográficos, a fragilidade das

<sup>20</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Grande Dourados (PPGL/UFGD). E-mail: adrieli\_svinar@hotmail.com

<sup>21</sup> Doutor em Teoria e História Literária na área de Literatura Portuguesa pela Unicamp. Professor do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Grande Dourados (PPGL/UFGD). E-mail: gregorioldantas@ufgd.edu.br



fontes e da própria linguagem, em sua (in)capacidade de representar o mundo.

Em *A viagem do elefante* (2008), Saramago revisita um momento da história de Portugal para reavaliá-lo. Esse momento reavaliado pelo autor é uma viagem ocorrida na Europa do século XVI, quando D. João III e D. Catarina de Áustria resolvem presentear seu primo, o arquiduque Maximiliano, em razão de seu casamento, e escolhem como presente um elefante, Salomão. A narrativa gira em torno da viagem que o elefante precisa fazer para chegar ao seu novo lar, Viena. Salomão, juntamente com seu cornaca, Subhro, ocupam os papéis principais da narrativa, enquanto a realeza, foco da maioria dos relatos oficiais, fica em segundo plano.

Considerando a perspectiva adotada para construção da obra *A viagem do elefante*, buscaremos desenvolver um estudo sobre o conceito de romance histórico, bem como o de metaficção historiográfica, para assim compreender como Saramago desenvolve esses modelos narrativos e qual o ganho estético que advém dessas opções. Levaremos em conta alguns aspectos fundamentais para essa análise, como o discurso metafictional a respeito da escrita do romance, os comentários sobre os episódios históricos e sua reescrita utilizando-se da paródia e da ironia ao tratar desses discursos oficiais. São, todos esses aspectos, fundamentais para a configuração do romance histórico pós-modernista.

## **Literatura e História: relações**

Se observarmos as livrarias, cartazes de cinema, televisão e demais veículos de circulação cultural, perceberemos o quanto são comuns narrativas com personagens e fatos históricos, que remontam ao passado ou se nutrem dele. Embora a aproximação de história e ficção pareça contraditória, essa relação possui um longo percurso na trajetória do homem em sua busca por colocar ordem no tempo e no espaço em que vive para melhor compreendê-lo, e assim, compreender a si mesmo. Esse desejo é alcançado por meio da conquista do registro escrito, seja pela história, que tem como objeto o passado, ou pela ficção, que se apoia na imaginação.

O passado só pode ser acessado por um meio indireto, ou seja, pelos indícios, por meio da linguagem, das narrativas. Ao historiador, cabe dar coerência aos fragmentos do passado, aos seus indícios, a partir das leis internas da historiografia.

O mundo, a realidade e a vida podem se dar ao luxo de ser inverossímeis; neles, tudo pode acontecer, contra todas as expectativas. Na história elaborada pelo homem, não. A história tem de ser verossímil; tem de nos convencer; tem de ser articulada, não é apenas uma coletânea aleatória do que aconteceu a um determinado momento, ou a um certo intervalo de tempo passado. (MIRANDA, 2000, p. 23)



Já no romance, a imaginação é elaborada sem necessidade de seguir imposições: “ele não se sujeita às restrições que os documentos, monumentos, signos e sinais do passado impõem ao historiador (MIRANDA, 2000, p.24). Assim, o romance é, de certa forma, livre, ainda que limitado às contingências de sua forma (como, por exemplo, as do subgênero a que pertence).

Uma ideia que perdurou no estudo das relações entre literatura e história no século XIX diz respeito à associação da história com a verdade, e da literatura enquanto ficção com a mentira. Enquanto à literatura se atribuiu o aspecto performático, e, portanto, mais próximo do inverossímil, à história, tida como compromissada com a verdade e com a escolha de um ponto de vista único, atribuiu-se o aspecto da “documentalidade”, o que lhe conferiu um status de seriedade, de formalidade, por registrar documentalmente os fatos.

Entretanto, aos poucos, essa noção foi perdendo forças, principalmente porque a verdade passou a ser tratada como um signo linguístico, um conceito, “uma figura de retórica cujo quadro de referências não vai além de si mesma, incapaz de apreender o mundo dos fenômenos: a palavra e o mundo, a palavra e o objeto, continuam separados” (JENKINS, 2001, p.57). Nesse sentido, por mais que o historiador se empenhe em buscar a verdade dos fatos que investiga, tal busca será sempre, em certa medida, frustrada, pois é mediada pela palavra, e a palavra não é o acontecimento direto, mas a tentativa de representação do que aconteceu. Essa representação faz parte de uma escolha subjetiva que não acessará a totalidade do passado.

Salienta Antônio Roberto Esteves que,

a representação do mundo e das relações sociais já não é medida por critérios de veracidade ou autenticidade, mas sim pelo grau de credibilidade que oferece. Desse modo, a história e a literatura trilham caminhos diversos mas convergentes, em se tratando da construção de uma identidade que, em última instância, depende do leitor, responsável pela criação dos sentidos do texto, através da decifração. do discurso que maneja (ESTEVES, 2007, p. 13)

Consideradas por esse prisma, as relações entre literatura e história são vistas de maneira mais flexível e consciente. O real passa a ser tomado como uma construção narrativa, e enquanto construção, não está livre da subjetivação da escrita, o que torna impossível a ideia de neutralidade do discurso. Por fim, não significa pensar que a ficção terá o papel de concorrer com a história, ou de substituí-la, “mas sim de observar de que forma e em que medida a convergência dos estudos históricos e literários pode contribuir para revelar e desvelar mecanismos da criação artística” (WEINHARDT, 2002, p. 110). O fato em si só existe *no* e *pelo* discurso, e na busca pela ressignificação do passado, esse é moldado sempre provisoriamente.

No contexto de obras que se voltam para o passado e amparam-se em determinadas matérias

históricas para se construir, encontra-se o romance histórico. Seu surgimento data do decorrer do século XIX e sua origem é vinculada às narrativas de Walter Scott, tendo sido seu mais forte momento no período romântico, mesmo que esse tipo de narrativa que dialoga com a história tenha existido desde a antiguidade. A publicação de romances como *Ivanhoé* (1820) e *Waverly* (1814), ambos de Scott, foram importantes para o fortalecimento e divulgação do gênero.

A respeito do romance histórico Weinhardt assinala que:

Os heróis [...] não são as grandes figuras históricas. Ao romance histórico não interessa repetir o relato dos grandes acontecimentos, mas ressuscitar poeticamente os seres humanos que viveram essa experiência. Ele deve fazer com que o leitor apreenda as razões sociais e humanas que fizeram com que os homens daquele tempo e daquele espaço pensassem, sentissem e agissem da forma como o fizeram. (WEINHARDT, 1994, p. 51)

Uma das características mais importantes para a existência dos romances históricos é a utilização de dados verídicos para a construção do ambiente e personagens. Geralmente apresentam um universo específico que possui um ambiente histórico reconstruído como pano de fundo, em que a ação do romance se passa em um passado anterior ao presente do escritor. Os personagens fictícios podem aparecer em primeiro plano, dependendo da convicção do autor, porém as figuras históricas (que realmente existiram) ficam relegadas a papéis secundários, e “estariam lá para ajudar a compor ou contar a história e a situar a época focalizada, agindo de acordo com a mentalidade do seu tempo” (RIBEIRO, 2009, p. 75).

Ao comentar sobre o que diferencia o romance histórico das outras modalidades de romance, Alcmeno Bastos, em *Introdução ao romance histórico* (2007), salienta que a matéria narrada deve ser de extração histórica, a qual já deverá ter passado pelo processo de registro documental, seja na forma escrita ou não, e precisa ter um grau satisfatório de familiaridade para o leitor sobre a história de determinada comunidade. Fazem parte da matéria de extração histórica “os acontecimentos em si, as instituições, os lugares, tudo enfim, que de algum modo contenha historicidade, como tal entendida a memória fixada para os pósteros” (BASTOS, 2007, p. 86). Personagens, acontecimentos, instituições, entre outros, constituem o que o autor chama de marca registrada. Quanto ao grau de familiaridade, varia de uma marca registrada para outra e do repertório de informações de que dispõe o leitor.

Em relação à delimitação do histórico, o autor afirma que “o acontecimento só é verdadeiramente histórico quando reverbera para além da trajetória individual e/ou familiar da personagem” (BASTOS, 2007, p.86). O autor também salienta que a ausência de marcas registradas não torna impossível reconhecer a historicidade no objeto que está sendo representado



ficcionalmente. Nesse caso, Bastos trabalha com supostas marcas registradas, marcas que não correspondem a registros documentais reais, mas por analogia promovem um processo de identificação que provoca um efeito de historicidade ao nivelar em termos diegéticos os personagens, recorrendo à verossimilhança de nomes de figuras e eventos supostamente históricos.

Na maioria dos casos, o romance histórico tende a se fixar em um evento histórico paradigmático que, quando aparece, muda o entorno e a vida dos personagens, como é o caso da Revolução Francesa em *O conto das duas cidades* (1859), de Dickens; o império napoleônico em *A cartuxa de Parma* (1839), de Stendhal; ou a passagem da monarquia para a república em *Esau e Jacó* (1904), de Machado de Assis.

A vertente tradicional do romance histórico demonstrava maior preocupação com a verdade histórica, com os documentos, com a ordem cronológica dos acontecimentos. Os pressupostos de verossimilhança e linearidade eram muito valorizados. Existe uma vontade de recontar a história por meio de uma narrativa inserida ficcionalmente em uma determinada época. O romance histórico tradicional promovia uma volta ao passado, porém, não é uma volta com objetivo de subvertê-lo e as alusões a situações históricas serviam para dar “efeito de real”, ou para situar uma ficção literária em determinado contexto histórico.

Nesse sentido, a caracterização dos personagens do romance tradicional que prefigurava eram personagens-tipo e figuras históricas. Os personagens-tipo são aqueles personagens que representam uma determinada parcela, seja uma classe social ou meio. Geralmente a presença desses personagens no romance possibilita refletir sobre as mudanças históricas e as tendências desse momento; nesse caso, é o espaço que define o personagem. Embora a figura do marginal aparecesse, não era o principal foco. As figuras históricas têm como função dar à narrativa o caráter histórico, validando as informações fornecidas. Em *A viagem do elefante* esse mecanismo aparece com personagens históricos como D. João III, D. Catarina, Maximiliano.

A visão positivista do século XIX atribuiu à história um caráter científico e objetivo, porém, com a crescente modernização, os valores positivistas passaram por um momento de intenso questionamento. Na segunda metade do século XX, surgiu então a Nova História, com uma postura revisionista diante do passado. Uma batalha, por exemplo, é apresentada não somente pela perspectiva do general, mas também do ponto de vista do soldado; assim como a colonização da América passa a ser vista de baixo, pelos olhos do colonizado. Com a fragmentação das verdades tidas como absolutas ao longo do século XX, surge a possibilidade de pensar não em verdades definitivas, mas em versões e interpretações. Nesse sentido, a história passa a ser também uma leitura,

uma das perspectivas possíveis, sujeita a revisões.

Com a relativização do conceito de verdade histórica, que nasce “da consciência cada vez maior de ser a escrita histórica uma construção cultural, contaminada, dependente do peso a ser atribuído às fontes, e quase sempre interessada numa versão, em detrimento de outras” (BASTOS, 2007, p. 41), o conceito de fonte também passou por mudanças. Antes se considerava apenas os documentos escritos, visão ampliada primeiro para a tradição oral, para os registros audiovisuais e recentemente para a internet. Essa postura tem a ver com o momento em que nos encontramos, o pós-modernismo.

Segundo Linda Hutcheon (1991), o pós-moderno problematiza nossa cultura atual, as instituições, o senso comum, e a suposta ordem “natural” das coisas, oferecendo respostas provisórias. Deste modo, o “pós-moderno” não deve ser tomado como um simples sinônimo para o contemporâneo. Ela toma como ponto de partida a noção de que o pós-modernismo acontece na maioria das formas de arte e em várias correntes de pensamento. Para a autora,

O pós-modernismo é fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político. Suas contradições podem muito bem ser as mesmas da sociedade governada pelo capitalismo recente, mas, seja qual for o motivo, sem dúvida essas contradições se manifestam no importante conceito pós-moderno da “presença do passado”. (HUTCHEON, 1991, p. 20)

Por analogia, o que caracterizaria o pós-modernismo na ficção seria a chamada “metaficção historiográfica”. A autora comenta que com esse termo se refere àqueles “romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente auto reflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos” (HUTCHEON, 1991, p. 21). Com a metaficção historiográfica e seu caráter revisionista, se torna praticamente impossível que uma mesma figura histórica seja parecida em dois romances diferentes. Ao se referir ao gênero romance, especialmente sobre essa sua forma, a autora comenta que é a narrativa, seja na literatura, na história, ou na teoria, que mais se destaca nos trabalhos sobre pós-modernismo. Para Hutcheon, a metaficção historiográfica agrupa esses três domínios, por isso é muito importante para repensar e reelaborar as formas e os conteúdos do passado, dos quais são grandes exemplos Cem anos de solidão (1967), de Gabriel García Márquez, A mulher do tenente francês (1969), de John Fowles, Vergonha (1983), de Salman Rushie, e tantos outros.

Apesar das discussões em torno do termo, a prática da metaficção historiográfica é apontada por diversos autores como uma nova maneira de se posicionar frente à história e às categorias discursivas clássicas, ao promover ideias de autorreferencialidade, descentralização e pluralidade. Para Helena Kaufman (1991), a metaficção historiográfica se difere do romance histórico do século

XIX não só pela autorreferencialidade, mas também pelo tratamento dado aos personagens. Nessa vertente, os personagens são atípicos e o centro de interesse é deslocado para o que permanecia nas margens da história segundo o relato oficial, como ocorre em *Memorial do convento* (1982).

Em *A viagem do elefante*, o centro de interesse não está focado na realeza e em como se deram as negociações para o arquiduque ser presenteado com um elefante. Não se fala nos procedimentos da viagem ou na perspectiva econômica do deslocamento do elefante. O que se sobressai é a maneira como os personagens marginalizados, Salomão e Subhro, encaram a viagem. A atenção é concentrada no modo como o cornaca vê o mundo, e nas suas opiniões sobre os sentimentos de Salomão, por exemplo.

Segundo Kaufman, “o romance pós-moderno, em vez de fugir da História, de a negar ou destruir, como fazia o Modernismo, revisita-a de uma maneira consciente e, às vezes, irônica” (KAUFMAN, 1991, p. 124). A ironia é uma das estratégias do pós-modernismo para criticar e desacreditar a tradição e age como mecanismo que dá novos sentidos às velhas formas, ao mesmo tempo em que garante que a volta ao passado mantenha uma distância sobre o que já foi dito, funcionando como teorização autoconsciente da arte e da história.

Nesse sentido, Vasconcelos e Peloggio (2003) assinalam que:

Pode-se entender o termo como uma nova conceituação do subgênero, o qual, através da verossimilhança e da autorreflexão, usaria da ironia para quebrar verdades já estabelecidas e que serviriam como base para as obras historiográficas até então, reformulando o romance histórico. O narrador, aqui, é aquele de olhar mais irônico, não conceituador, mas questionador, ao mesmo tempo em que é elo fundamental no distanciamento da metaficção historiográfica e do romance histórico tradicional, pois reflete sobre os acontecimentos passados e não apenas os apresenta ao leitor. (VASCONCELOS; PELOGGIO, 2003, p. 66)

A ironia ficcional está relacionada à desconfiança a que o narrador nos induz, desconfiança com as fontes e com a aceitação de uma verdade única, dando lugar à ambiguidade do discurso. Em relação ao movimento de volta ao passado promovido pela metaficção historiográfica, Linda Hutcheon assinala que “não é um retorno nostálgico; é uma reavaliação crítica, um diálogo irônico com o passado da arte e da sociedade” (HUTCHEON, 1991, p. 20). A metaficção historiográfica sempre atua dentro das convenções a fim de subvertê-las. Sua configuração dá ênfase na ideia de processo, que faz parte da essência do pós-modernismo. Processo que pode ser entendido como uma negociação com as contradições pós-modernas, e não um produto concluído e fechado de fácil resolução.

### **A História ficcionalizada n’*A viagem do Elefante***



A viagem do elefante problematiza de várias maneiras o nosso conhecimento sobre a história oficial no seu percurso de narrar, e ao mesmo tempo, exhibe seu processo de escrever ficção. A reflexão sobre a relação presente/passado na literatura e na história permeia toda a constituição do romance. Saramago está retomando temas e procedimentos usados nos anos 80. Segundo Helena Kaufman, referindo-se aos romances dessa década, a evocação do romance histórico acontece na metaficção historiográfica de José Saramago por meio da reconstrução de ambientes e acontecimentos históricos. “Em termos gerais, é uma reconstrução realista, de grande exactidão histórica e celebração do detalhe, em que o autor alcança surpreendente naturalidade e poder imagético” (KAUFMAN, 1991, p. 126).

Saramago se dedica na recriação de ambientes e do quadro de costumes da época, e seu investimento arqueológico cria uma realidade palpável deste momento histórico. A riqueza da descrição dos detalhes pode ser exemplificada, em *A viagem do elefante*, no esmero empregado pelo autor ao descrever o percurso de Salomão de Lisboa à Viena. Em meio a calor escaldante, poeira, tempestade, neve; em trajetos a pé ou de navio, várias cidades pelas quais o elefante teria passado são mencionadas: Lisboa, Belém, Figueira de Castelo Rodrigo, Valladolid, Gênova, Pádua, Trento, Alpes do Tirol, até Viena (ainda que não existam registros seguros da passagem de Salomão e da comitiva por esses locais). Porém, a presença de elementos que contribuem para a formação de um quadro da época não se dá de forma inocente, não permanece apenas no nível da descrição ou evocação do conteúdo histórico, mas sim como parte muito importante estruturalmente na narrativa, que se manifesta na escolha do ponto de vista e dos personagens e na problematização do próprio processo criativo, aberto à interpretação.

Todas essas características desafiam o modelo tradicional de romance histórico possibilitando a reinterpretação da história. Essa nova maneira de olhar para a história leva em conta critérios subjetivos, como “a seleção de documentos e fontes utilizados, o ponto de vista adotado pelo historiador, os métodos escolhidos, os objetivos propostos e até mesmo a própria estrutura narrativa, que pouco difere daquela utilizada pelos romancistas” (ESTEVES, 2007, p. 12). Diante deste posicionamento, a metaficção historiográfica utiliza o conhecimento histórico sobre a época que descreve, mas não pretende com isso fazer um relato objetivo e nem alcançar uma verdade histórica única; pelo contrário, questiona as certezas que até então se sustentavam com os relatos e documentos escritos. Exemplo disso é o que faz o personagem Raimundo Silva em *História do cerco de Lisboa* (1989), ao alterar o fato considerado histórico de que os cruzados invadiram o cerco de Lisboa sob o domínio dos mouros.



É a partir da postura contestadora da centralização, um dos conceitos que, segundo Linda Hutcheon, o romance pós-modernista questiona, que a figura do ex-cêntrico ganha espaço. No pós-modernismo, o ex-cêntrico vem sendo definido como o marginal, aquele que está fora do centro, excluído na sociedade. Essa exclusão se refere a termos amplos como etnicismo, gênero, nacionalidade, raça, sexualidade, que agem na conquista de valores que até então eram negados. Na arte isso se torna visível por meio da valorização do local e do periférico. Saramago se apropria dessa perspectiva ao construir seus personagens em vários romances. É o caso de Blimunda, em Memorial do convento, personagem mística, capaz de ver o interior das pessoas quando em jejum. Seus poderes sobrenaturais representam o elemento maravilhoso. Em História do cerco de Lisboa, Mogueime é um soldado que luta pelos portugueses e se configura como ex-cêntrico. Esse personagem é criado pelo escritor Raimundo Silva, que por sua vez, é personagem de Saramago e ocupa a mesma posição de ex-cêntrico por inserir um “não” onde havia um “sim”.

A viagem do elefante apresenta essa característica da ex-centricidade por ter como personagens principais Salomão, um elefante, e Subhro, um cornaca indiano. Os dois são totalmente atípicos e ex-cêntricos, já que não é comum que uma história seja narrada do ponto de vista de um elefante, ou que dê espaço para um marginalizado, como é o caso do cornaca. Essa atitude mostra que são várias as versões da história possíveis de serem contadas, dependendo de quem conta e do que escolhe tratar. Observe-se, por exemplo, um momento em que as necessidades do animal são colocadas à frente das necessidades do restante da frota:

A minha ideia é que deveríamos nos organizar-nos em função dos hábitos e necessidades do Salomão, agora mesmo, repare vossa senhoria, está a dormir, se o acordássemos ficaria irritado e só nos daria trabalhos, Mas como pode ele dormir, se está em pé, perguntou incrédulo o comandante, Às vezes deita-se para dormir, mas o normal é que o faça em pé, Creio que nunca entenderei os elefantes, Saiba vossa senhoria que eu vivo com eles quase desde que nasci e ainda não consegui entendê-los, E isso porquê, Talvez porque o elefante seja muito mais que um elefante [...]. (SARAMAGO, 2008, p. 45)

Já Subhro é ex-cêntrico por ser um indiano vivendo em Portugal, e depois em Viena, longe de sua terra natal, de sua cultura, de sua língua, teve o próprio nome trocado por Fritz pelo capricho de Maximiliano. Mesmo sendo um cornaca, personagem que dificilmente teria importância nos relatos oficiais em torno da realeza, possui um privilegiado espaço na narrativa. Vários são os momentos em que ele expressa sua opinião, como quando conta a fábula da vaca perdida, ou quando é necessário para os reis, mais ainda quando fala de sua religião, mesmo em um momento em que a inquisição estava em pleno funcionamento.

Além de orientar a perspectiva do romance pelo olhar do ex-cêntrico, as narrativas pós-modernistas também questionam as instituições. No caso de *A viagem do elefante*, isso se dá pelo rebaixamento dos personagens. Saramago faz com que em sua obra os reis percam sua realeza, sejam rebaixados a figuras comuns. Em determinado momento, Dom João recebe a carta de seu primo Maximiliano que continha a resposta sobre a aceitação ou não de Salomão como presente de casamento, porém, a resposta veio em latim, e embora o rei tivesse tido aulas na juventude, sabia que “as inevitáveis dúvidas, as pausas demasiado prolongadas, os mais que prováveis erros de interpretação, iriam dar aos presentes uma mísera e afinal não merecida imagem da sua real figura” (SARAMAGO, 2008, p. 26). Como se vê, o narrador ironiza a capacidade de leitura do rei. Outra forma de o narrador rebaixar as figuras históricas é a maneira e local inusitado do início do romance, sendo que a “extraordinária viagem de um elefante à áustria que nos propusemos narrar foi dado nos reais aposentos da corte portuguesa, mais ou menos à hora de ir para cama” (SARAMAGO, 2008, p. 11).

A religião também é desafiada na figura do padre que pediu ao cornaca que o elefante realizasse um milagre: se ajoelhar frente à basílica. Milagre esse conseguido por muito ensaio em que o cornaca tentava ensinar o elefante a se curvar sem deitar:

Chegado à porta da basílica, perante uma multidão de testemunhas que por todos os tempos vindouros irão certificar o milagre, o elefante, obedecendo a um ligeiro toque na orelha direita, dobrou os joelhos, não um, com o que já se daria por satisfeito o padre que viera com o requerimento, mas ambos, assim se vergando à majestade de deus no céu e dos seus representantes na terra. Solimão recebeu em troca uma generosa aspersão de água benta que chegou a salpicar o cornaca lá em cima, enquanto a assistência, unanimemente, caía de joelhos e a múmia do glorioso santo antónio estremecia de gozo no túmulo. (SARAMAGO, 2008, p. 179)

Depois do milagre realizado, todos ficaram impressionados com a santidade de Salomão. Tanto, que Subhro passou a comercializar o pelo do elefante como cura para qualquer tipo de enfermidade. Em outros momentos, passagens religiosas também são satirizadas, como em “se lázaro ressuscitou foi porque lhe falaram com bons modos, tão simples como isto” (SARAMAGO, 2008, p. 229).

Em *A viagem do elefante*, é o narrador onisciente intruso que controla a narrativa, conhece as motivações e pensamentos dos personagens, faz observações sobre tudo e todos, muitas vezes irônico, e também se debruça sobre o próprio processo de escrever, como acontece na passagem abaixo em que a linguagem faz parte de suas preocupações:

Não sabia que entre os subordinados havia dois amantes dos pombos, dois columbófilos, palavra talvez ainda não existente na época, salvo porventura entre iniciados, mas que já devia a andar a bater às portas, com aquele ar falsamente distraído que tem as palavras novas, a pedir que as deixem a entrar. (SARAMAGO, 2008, p. 112)

No trecho apresentado o narrador fala sobre a escolha das palavras, preocupado com anacronismos na linguagem. As considerações do narrador podem oscilar desde as mais banais até as mais complexas. Essas intromissões são digressões, ou seja, momentos em que o narrador desvia do enredo para tecer comentários sobre a vida, os costumes, a moral, que podem ou não estar ligados com a história narrada. Ao fazer digressões, incorpora elementos metaficcional e, em muitos casos, as digressões possuem caráter quase ensaísticos, já que discutem o próprio estatuto da ficção.

O caráter ensaístico das digressões no romance faz com que a narrativa não siga uma linearidade, e que não haja preocupação apenas com os acontecimentos que envolvem os personagens. Juntamente com a descrição da viagem do elefante enquanto caminho a ser percorrido, há o caminho ficcional sugerido pela leitura da obra. A sugestão desse percurso se dá por meio de pistas que são distribuídas ao longo da narrativa e que revelam os trâmites do fazer ficcional. O trecho a seguir exemplifica isso:

Reconheça-se, já agora, que um certo tom irônico e displicente introduzido nestas páginas de cada vez que da Áustria e seus naturais tivemos de falar, não só foi agressivo, como claramente injusto. Não que fosse essa a intenção nossa, mas, já sabemos que, nestas coisas da escrita, não é raro que uma palavra puxe por outra só pelo bem que soam juntas, assim muitas vezes se sacrificando o respeito à leviandade, a ética à estética, se cabem num discurso como este tão solenes conceitos, e ainda por cima sem proveito para ninguém. Por essas e por outras é que, quase sem darmos por isso, vamos arranjando tantos inimigos na vida. (SARAMAGO, 2008, p. 173)

Ao longo de toda a narrativa, o comportamento do narrador intruso observado no trecho acima permanece por meio de digressões. Quando comenta sobre suas escolhas, o narrador aproxima o leitor da obra, ao mesmo tempo em que chama a sua atenção para seu status de ficção. Os modos de funcionamento da linguagem são colocados em jogo. O leitor tem contato não apenas com a ficcionalidade, mas com os artifícios literários dos quais o autor se utiliza. O narrador está sempre explicando suas preferências como escritor, expondo o processo construtivo e constitutivo da obra e comentando sua organização.

Outro debate contemporâneo importante acontece em relação às margens e às fronteiras das convenções sociais e artísticas. Tornou-se mais difícil falar em fronteiras entre romance e autobiografia, romance e história. Linda Hutcheon cita *O Nome da Rosa* (1980), de Umberto Eco, como exemplo de narrativa em que não prevalece apenas um discurso, já que a obra apresenta o discurso histórico-literário, o teológico-filosófico e o popular-cultural. Algumas fronteiras a serem desafiadas são as fronteiras entre ficção e não ficção, vida e arte, problemática refletida pela autoficção, escrita que joga com as margens de gênero. Em *A viagem do elefante*, as questões

temáticas e formais da metaficção repercutem na fronteira de gênero entre literatura e história. Quando segue um tom mais ensaístico, o narrador reflete sobre a linguagem e a constituição da obra enquanto literatura, em outros momentos, porém, opera com elementos históricos na tentativa de reproduzir o cenário do contexto histórico em que se insere.

Além das indagações "fronteiriças", a maioria dos textos pós-modernistas são contraditórios e especificamente paródicos em sua relação intertextual com as tradições e as convenções dos gêneros envolvidos. Saramago, em *A viagem do elefante*, parodia um gênero anterior, que é o romance histórico tradicional. Segundo Linda Hutcheon, a paródia é muitas vezes irônica e incorpora e desafia aquilo que ela parodia. Isso acontece na obra quando Saramago cria um narrador irônico que joga com as noções de originalidade e autenticidade. O autor cria um romance com as características do gênero romance histórico, como personagens históricos, base real, mas ao mesmo tempo traz personagens ex-cêntricos e muda o ponto de vista da narração tendo como foco o marginalizado, diferente do gênero anterior.

A noção de perspectiva também é desafiada pelo pós-modernismo, o que ocorre quando a continuidade e o fechamento histórico e narrativo são contestados a partir de dentro, pela escolha do narrador, sem que haja uma narrativa mestra natural, elas só existem porque são construídas. Tanto o historiador quanto o ficcionista são narradores de acontecimentos e o acesso ao passado só acontece no nível discursivo. Vejamos um trecho que promove um olhar reflexivo ao passado e qual a postura do narrador diante dele:

O passado é um imenso pedregal que muitos gostariam de percorrer como se de uma autoestrada se tratasse, enquanto outros, pacientemente, vão de pedra em pedra, e as levantam, porque precisam de saber o que há por baixo delas. Às vezes saem-lhes lacraus ou escolopendras, grossas roscas brancas ou crisálidas a ponto, mas não é impossível que, ao menos uma vez, apareça um elefante, e que esse elefante traga sobre os ombros um cornaca chamado Subhro, nome que significa branco, palavra esta totalmente desajustada em relação à figura que, à vista do rei de Portugal e do seu secretário de estado, se apresentou no mercado de Belém, imunda como o elefante que deveria cuidar. (SARAMAGO, 2008, p. 11)

Esse trecho pode ser entendido como uma metáfora do modo de Saramago escrever. Quando o autor olha para esse evento da história oficial, tem a opção de escrever de forma linear, “percorrer como se de uma autoestrada se tratasse”, ou pular de pedra em pedra, para “saber que há por debaixo delas” e talvez encontrar um elefante. Assim, podemos pensar que o passado não precisa ser linear, ou totalmente claro, não precisa e talvez não seja. Nesse trecho, a reflexão do narrador versa sobre um passado não mais instituído ou certo. O que era tido como central não é agora natural ou legítimo, mas temporário.

Ao refletir sobre o passado, a condição pós-moderna afeta o que entendemos por história. “É esse tipo de questionamento auto comprometedor que deve permitir à teorização pós-modernista desafiar as narrativas que de fato pressupõem o status de ‘mestras’, sem necessariamente assumir esse status para si” (HUTCHEON, 1991, p 28).

O pós-modernismo pode ser caracterizado pela “morte dos centros” e pela incredulidade nas “metanarrativas”. As grandes narrativas estruturadoras que davam significado à ordem das coisas perderam a vitalidade. Com a ausência dos centros e as metanarrativas ruídas, as condições do pós-modernismo produzem múltiplos relatos históricos, sobrepostos e com fronteiras irregulares.

Assim como o processo autorreflexivo de Saramago revela os mecanismos da escrita e reflete sobre o passado, ao falar da história a reflexão permanece no sentido de desconstrução e reconstrução, por meio da ficção. Entretanto, toda volta ao passado é nebulosa e vaga. Sabendo que a história é ideologicamente posicionada, o elemento do discurso histórico, o compromisso ideológico, aparece no romance em momentos como no exemplo abaixo, em que a história é apresentada como escolha, que realmente é, longe de encontrar nesse processo a parcialidade:

No fundo, há que reconhecer que a história não é apenas selectiva, é também discriminatória, só colhe da vida o que lhe interessa como material socialmente tido por histórico e despreza todo o resto, precisamente onde talvez poderia ser encontrada a verdadeira explicação dos factos, das coisas, da puta realidade. Em verdade vos direi, em verdade vos digo que vale mais ser romancista, ficcionista, mentiroso. Ou cornaca, apesar das descabeladas fantasias a que, por origem ou profissão, parecer ser atreitos. (SARAMAGO, 2008, p. 225)

A ideia de parcialidade na história está ligada ao pensamento de que o passado pode ser recriado objetivamente e comprovado por relatos documentados. A “verdade” é um termo muito utilizado no cotidiano pelo senso comum. A partir do momento em que o vínculo entre palavra e mundo foi desconstruído e tornou-se arbitrário, a verdade passou a ser entendida como criação e não como uma descoberta. A representação total do mundo por palavras não é possível. Assim, o que se entende como verdade depende de quem tem o poder para torná-la válida: ela é produzida e sustentada por sistemas de poder. Na história, a verdade serve para legitimar ou não determinada interpretação.

Um exemplo muito interessante dessa colocação n’*A viagem do elefante*, diz respeito ao fato de Subhro ser um indiano vivendo em Portugal, já batizado e, portanto, convivendo com o cristianismo, logo, oposto aos deuses cultuados pela fé hinduísta. Em vários momentos da narrativa, o cornaca fala de seus deuses em pé de igualdade com o cristianismo, não se intimidando com a inquisição. Sua postura é a de mostrar como as religiões são equivalentes, são construções simbólicas criadas pelo homem ao longo da existência da humanidade.



Subhro confronta a figura de Jesus Cristo e Ganeixa, ambos ícones de suas respectivas tradições religiosas. O primeiro nasceu de uma virgem, foi morto e crucificado pelo seu povo. O segundo, foi gerado por sua mãe Parvati sem a intervenção de um homem, como Jesus. Sua mãe o modelou em forma de um rapazinho com a pasta do sabão que utilizaria para o banho. A deusa deu vida ao boneco e lhe pediu para não permitir a entrada de ninguém em sua casa. Quando Siva, seu marido retornou, foi barrado por Ganeixa, e após uma batalha, Siva cortou-lhe a cabeça. Ao ver seu filho sem vida, Parvati ordenou a Siva que lhe devolvesse a vida, mas como a cabeça voou para longe com o golpe, a solução foi substituir a cabeça de Ganeixa pela cabeça do primeiro ser vivo que fosse encontrado, desde que estivesse com a cabeça na direção do norte. A cabeça encontrada foi a de um elefante, e assim ressuscitou depois de morto, o deus Ganeixa.

Quando Subhro contou a história do nascimento de Ganeixa, os soldados duvidaram dele, dizendo ser esta uma história da carochinha, ao que ele respondeu: “Como a daquele que, tendo morrido, ressuscitou ao terceiro dia” (SARAMAGO, 2008, p. 73). A postura do cornaca indica que no final das contas, talvez seja tudo a mesma coisa, o que muda é qual deus cada povo escolhe para seguir e a maneira como as histórias são contadas para cada povo. O trecho abaixo representa bem essa condição:

Porque tudo isto são palavras, e só palavras, fora das palavras não há nada, Ganeixa é uma palavra, perguntou o comandante, Sim, uma palavra que, como todas as mais, só por outras palavras poderá ser explicada, mas, como as palavras que tentaram explicar, quer tenham conseguido fazê-lo ou não, terão, por sua vez, de ser explicadas, o nosso discurso avançará sem rumo, alternará, como por maldição, o errado com o certo, sem se dar conta do que está bem e do que está mal. (SARAMAGO, 2008, p. 71)

Depreende-se daí que o que está no centro enfrenta a imprevisibilidade das leituras e o reconhecimento de que essas interpretações não estão ocupando esse lugar por serem verdadeiras, ou únicas, mas porque estão alinhadas com o pensamento dominante que as legitima, estabelecendo relações entre poder e saber. Além de chamar a atenção para o papel do ex-cêntrico, do marginal, da fronteira, de todos os aspectos que ameaçam a ilusão de segurança dos centros, os romances pós-modernistas revelam a responsabilidade dos historiadores e romancistas nas representações e significados criados em suas obras.

## Considerações Finais

Quando se trata de obras ficcionais com fundo histórico, é preciso levar em conta que as fronteiras entre historiografia e ficção são bastante flexíveis e parecem ter encontrado nas últimas décadas muitos pontos de intersecção que indicam a possibilidade de uma redefinição do que é história e do que é ficção. Sabe-se que o material histórico, a leitura de fatos considerados passados, permeia a construção ficcional desde suas primeiras manifestações, porém, essa relação vem ganhando novos contornos e a história volta à cena como um discurso, e enquanto discurso, uma construção humana, e não resultado de acontecimentos naturais como se acreditava.

A mudança de perspectiva ao tratar da relação entre literatura e história assumida pelos romances pós-modernistas aproxima-os da chamada metaficção historiográfica, proposta por Linda Hutcheon, grupo do qual *A viagem do elefante* também participa. Em sua estrutura fragmentada e reflexiva, esses romances transformam a história em ficção e a ficção em história. A metaficção historiográfica pode confirmar, reformar ou negar a fronteira que separa a ficção do registro de realidade e assim demonstrar que verdades e valores são resultado de negociações sociais, de convenções e escolhas políticas.

*A viagem do elefante* é uma metaficção historiográfica que se funda na elaboração da uma História contada através dos marginalizados da historiografia oficial. A escolha dos elementos narrativos na obra apresenta visões diferenciadas da história, preenchendo ficcionalmente as lacunas da viagem histórica do elefante ocorrida por volta de 1551, deixando cair por terra a ideia de uma verdade absoluta do passado. Usufruindo do direito de ficcionalizar os fatos, Saramago promove a reescrita de um episódio histórico e cria um romance pós-moderno que não limita as possibilidades de leitura e interpretação do texto, diferente dos romances históricos tradicionais que apresentavam uma história com começo, meio e fim.

Nessa obra, tudo pode ser questionado, os fatos, as instituições; o romance não se mostra preocupado em explicar ou dar respostas acabadas, ele subverte e problematiza aquilo que era oferecido pelos romances históricos tradicionais e o senso comum como certo e já estabelecido. Essa atitude questionadora dos romances pós-modernos, que é observada no texto de *A viagem do elefante* e na sua estrutura, além de permitir ao leitor a construção de uma interpretação própria sobre o que é narrado, apresenta autoconsciência em relação aos processos literários envolvidos na sua criação. Essa forma de escrita, que reflete sobre si mesma, não oferece respostas prontas, sugere questionamentos e reflexões que não levam a soluções, e sim a outras indagações. Ao promover o movimento de olhar para si mesma também sugere que se olhe para a história oficial como matéria de reflexão, e como um campo que pode ser sempre reformulado e revisto criticamente.



## Referências

- BASTOS, Alcmemo. *Introdução ao romance histórico*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2007.
- BASTOS, Alcmemo. *Ficção e história: retomada de antigo diálogo*. *Revista Letras*. Curitiba, n. 58, p. 105-120. jul./dez. Editora UFPR, 2002.
- ESTEVES, Antonio Roberto. *Ficção e História: leitura de romances contemporâneos*. Assis, SP: Editora da UNESP, 2007.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed, 1991.
- JENKINS, Keith. *A história repensada*. Tradução de Mário Vilela. São Paulo: Contexto, 2001.
- KAUFMAN, Helena. A metaficção historiográfica de José Saramago. *Colóquio/Letras*. Lisboa, n° 120, p. 124-136, abril- junho, 1991.
- MIRANDA, José Américo. Romance e história. In: *Romance Histórico: recorrências e transformações*. Belo Horizonte, UFMG, 2000.
- RIBEIRO, Rejane de Almeida. Aspectos dos romances históricos tradicional e pós-moderno. *Scientia FAER*. Olímpia-SP, Ano 1, v. 1, 2º Semestre, 2009.
- SARAMAGO, José. *A viagem do elefante*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- VASCONCELOS, Arlene; PELOGGIO, Marcelo. Aspectos estéticos do romance histórico. *Revista ContraPonto*. Belo Horizonte, n. 4, v. 3, 2013.
- WEINHARDT, Marilene. Considerações sobre o romance histórico. *Revista Letras*. Curitiba, n.43, p.49-59. Editora UFPR, 1994.
- WEINHARDT, Marilene. Ficção e história: retomada de Antigo diálogo. *Revista Letras*. Curitiba, n. 58, p. 105-120. jul./dez. Editora UFPR, 2002.

[RECEBIDO 27/09/2017]

[ACEITO 08/05/2019]