

## **O CONSELHO DO EGITO DE LEONARDO SCIASCIA COMO ROMANCE HISTÓRICO**

Prof. Dr. Hermenegildo Bastos (UnB)

### **Resumo:**

Em *O romance histórico*, na “Nota prévia à edição alemã”, de 1954, Lukács afirma que o que lhe interessava era um “estudo da interação entre o espírito histórico e aquela literatura grande que representa a totalidade da história”. Aqui nos preocupará saber em que medida e dentro de quais novos modelos, essa obra hoje clássica ainda pode ser pensada. Nesse sentido será lido o romance de Leonardo Sciascia *O conselho do Egito*.

**Palavras-chave:** *O Conselho do Egito* de Leonardo Sciascia; Lukács; o romance histórico e sua sobrevida; realismo.

### **Introdução:**

A questão do realismo é talvez a mais persistente da história da crítica e, como tal, atravessou todo o século passado, mantendo-se viva no século XXI. Seja para desqualificá-lo ou para enaltecê-lo, de qualquer forma as posições em teoria se dividem a partir da questão do realismo. Assim por exemplo, a contraposição entre realismo e modernismo, que foi durante muito tempo um divisor de águas, continuou atraindo as atenções dos teóricos de todos os lados e, em vez de ser encerrada, renovou-se com o que passou a chamar-se pós-modernismo. *O Conselho do Egito*, de Leonardo Sciascia coloca questões quanto à sobrevida do romance histórico, suas relações com o realismo, o modernismo e o pós-modernismo.

A questão do realismo é na verdade a questão das relações entre literatura e história, não a história como conjunto de condicionamentos externos à obra, mas a história inscrita na obra. O modernismo seria uma forma de contestação da verossimilhança realista, substituída pelo fluxo de consciência e a diluição de tempo e espaço. Mas isto também tem sua história, como demonstrou Auerbach em seu *Mimesis*, especialmente no capítulo “A meia marrom” (AUERBACH, 1996). Deste ponto de vista, modernismo e realismo, longe de se contraporem, são formas historicamente

diferenciadas de representação do mundo. Segundo Jameson, se considerarmos o “Make it new” de Ezra Pound como um dos traços que define o modernismo e rompe com a literatura que lhe antecede, convém notar que o realismo compartilha já a dinâmica da inovação que atribuímos ao modernismo. (JAMESON, 2005, p. 145). De fato, realista é uma literatura que está sempre se renovando, buscando novas formas de expressão, o que traz como consequência o envelhecimento constante das formas anteriores.

O leitor brasileiro teve acesso a duas das conferências pronunciadas no simpósio “Reconsiderando o romance histórico” realizado em 2004 na Universidade da Califórnia – uma de Fredric Jameson, outra de Perry Anderson, ambas publicadas no número 77 da *Novos Estudos Cebrap*, de 2007. Os dois rediscutem o conceito de romance histórico a partir de obra de Lukács. (LUKÁCS, 1976)

Para Lukács as características principais do romance histórico são: 1ª) a percepção da história como algo não natural, mas como humanamente necessário; 2ª) a vivência do presente como história; 3ª) a afirmação do progresso humano. Na “Nota prévia à edição alemã”, de 1954, bem posterior à primeira edição do livro que é de 1937, 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”.

Entender a história como humanamente necessária significa dizer que ela é construção humana, depende das ações humanas, logo não acontece de modo predeterminado. Em Lukács o interesse da representação desloca-se do objeto representado para o sujeito que representa.

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 um simples verso ou às vezes um diálogo ou uma curta cena podem trazer a insuspeitada (e inesperada) totalidade. 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 idéia de totalidade realista. (PRENDERGAST, 2000, p. 129)

Para o autor de *O romance histórico* o acontecimento que desencadeou a nova percepção da história, ou seja, a história como algo não natural, foi a Revolução Francesa. A história do romance histórico é a história das reações, muitas vezes regressivas, à Revolução Francesa.

Passo agora a comentar muito resumidamente as conferências de Jameson (2007) e Anderson (2007).

Jameson, embora partindo de Lukács e de forma a manter-se fiel a ele, propõe, entretanto, uma nova periodização do romance histórico. Diz ele que 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. A forma romanesca de Scott é integralmente dissolvida em prol de um novo tipo de romance histórico que emerge em meados do século XIX (1863). Este novo momento é o de Tolstói.

Aqui também, e considerando a evolução histórica das formas romanescas, Jameson diz que o realismo “parece em sua linguagem um processo relativamente indistinguível do modernismo que dele se origina.” (JAMESON, 2007, p. 187) Mas a questão central que ele aí se coloca é se existiu ou não o romance histórico modernista. Diz ele que o pós-modernismo, enquanto forma que desafia o modernismo, reabriu um campo para o romance histórico, mas, e isso será decisivo, de modo inteiramente novo e “com uma abordagem nova e original do problema da referência histórica”.

O dualismo ético bem e mal veio a ser neutralizado por George Eliot, com *Romola*, o seu único romance histórico. 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”. Os heróis de *Romola* são agentes duplos e a originalidade de George Eliot reside em ter interiorizado essa dupla adesão sob a forma de uma autodissimulação. George Eliot anuncia o fim do gênero de Scott.

Antes de chegar a Tolstói, Jameson discute a obra de Ricoeur *Tempo e*

*narrativa*, obra na qual não há referência ao romance histórico. Aí há três planos ontológicos descontínuos e incompatíveis. O primeiro é o plano existencial da vida individual (e dos personagens); o segundo é o plano histórico e transindividual, ou seja, a linguagem do público e das gerações. O terceiro plano é o do tempo cosmológico e do universo, que não está tão distante dos dois outros planos como se pode pensar. Para Ricoeur o calendário é o conector entre os planos. Um evento inaugural, que se considera o início de uma nova era, determina o momento axial em relação ao qual todos os outros eventos são datados. É o evento em si mesmo, diz Jameson, que reorganiza o tempo e situa a nossa própria existência na história coletiva.

É a forma narrativa desse evento primordial que deve estar no romance para que ele seja histórico. O romance histórico conecta as existências individuais com os acontecimentos históricos. O leitor de Lukács lembrará que o decisivo para ele é como os acontecimentos históricos se fazem presente nas vidas dos personagens, nos seus modos de sentir, pensar e agir. Daí a noção central de “personagem medíocre”, que ele assinala em Scott: aquele que, não sendo a figura histórica em foco, é, entretanto, a personagem central e aquele que, em face das situações conflitivas narradas, não toma posição a favor deste ou daquele lado.

Tolstoi é o outro momento a que Jameson se dedica. Tolstoi afasta-se radicalmente das formas mais tradicionais do romance histórico, lançando mão de técnicas que serão marcantes no modernismo, como o estranhamento e 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. Aí aquela conexão entre público e privado não é possível. Devemos entender, então, que a percepção pura já existente em Tolstoi se radicaliza no modernismo de modo a impossibilitar, então, as conexões entre o existencial e o histórico? A periodização de Jameson parece-nos, assim, muito mais plástica do que aquelas com as quais lidamos e nos impõem, sem dialética, a idéia de ruptura.

Para Jameson o romance histórico pôde retornar com o pós-modernismo, mas de outra forma. Uma época em que o sentido da história sofreu “tamanho 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 e do factício, das mentiras e dos engodos fantásticos. Jameson cita, então, o realismo mágico latino-americano em que as mais exageradas invenções do passado (e de um futuro) fabuloso e irreal “sacodem o nosso extinto senso da história”.

Haveria aí, contudo, aquilo que tanto Lukács quanto Jameson consideram o decisivo no romance histórico – a conexão entre público e privado? Numa época caracterizada, segundo Hannah Arendt, como a da privatização da vida pública, seria isso possível? Jameson não responde a isso. Apenas sugere que formas insuspeitadas do gênero irão abrir seu caminho.

Perry Anderson reafirma as teses básicas de Jameson, mas diz que ele não tirou as conclusões necessárias de seu argumento. Segundo Anderson, Tolstoi não foge à forma melodramática da dicotomia bem e mal, pois na verdade a reproduz com mais extravagância em *Guerra e Paz*. Na oposição entre Napoleão e Kútuzov há ainda o vilão e o virtuoso. Kútuzov, diz Anderson, é um “ícone patriótico”. Tolstoi estudou detalhadamente a matéria histórica, mas violentou-a e falseou-a. Patriotismo ou nacionalismo romântico.

O que é próprio do romance histórico, segundo Anderson, é a mistura entre elevado e baixo, ou seja, entre a alta literatura e a literatura de entretenimento que veio dar n’ *Os três mosqueteiros* de Alexandre Dumas. Na sua forma elevada, o romance histórico chega a Anatole France e Conrad. Ele perde o seu prestígio e a sua força no período entreguerras, em decorrência dos massacres da primeira grande guerra que despojaram de glamour as batalhas e a alta política, “desacreditando tanto inimigos malignos como heróis abnegados”.

Anderson entende que o princípio artístico da percepção imediata de que fala Jameson de fato impede a produção do romance no modernismo, porque é incompatível

com o retrospecto totalizante. Mas em desacordo com a concepção clássica do romance histórico, vários autores produziram romances históricos, 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*, mas ligada à tradição realista, responde afirmativamente a todos os critérios de Lukács, exceto a um: Lukács acredita que o romance histórico era sustentado por um senso do progresso, que desapareceu após 1848, ano das grandes rebeliões na Europa. O livro de Joseph Roth marca o contrário – um profundo pessimismo. Mas isto não impediu “a representação magistral da totalidade dos objetos”. O horizonte ideal do romance histórico clássico, o Estado-nação, é agora espaço de um colapso social e moral.

O maior romance histórico do século XX, *O Leopardo* de Lampedusa, apareceu como uma obra fora de moda. O leitor de Anderson é levado a pensar que a sobrevivência do romance histórico se dá como uma literatura de expressão aparentemente menor que, entretanto, subterraneamente preserva a sua eficácia estética. Após Lampedusa ele cita Naguib Mahfouz, cuja obra descreve o Egito semicolonial de 1918.

Tendo sobrevivido subterraneamente, o romance histórico reapareceu em uma das “mais impressionantes transformações da história da literatura” que anunciam a chegada do pós-modernismo.

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. Agora o romance histórico pode misturar livremente os tempos; adotar figuras ilustres como personagens centrais; disseminar anacronismos; multiplicar finais alternativos; etc.

Anderson discute a afirmação de Jameson de que o pós-modernismo sacode o nosso extinto senso de história. Ele pergunta então: a quem se refere o nosso da frase de Jameson? O romance histórico teria, além de uma história, uma geografia. Ele foi

recriado na periferia, não no centro: árabes, latino-americanos etc.

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.

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.

Falaremos agora de *O Conselho do Egito*. Sendo já na época um autor famoso por alguns romances de sucesso, Leonardo Sciascia publicou em 1963 *O conselho do Egito*. Corre o ano de 1782, a Revolução Francesa se avizinha tanto no tempo quanto no espaço porque o movimento se espalha pelos países vizinhos e atinge a Itália. O romance parece conter muitos dos elementos com os quais deparamos nos comentários anteriores. A linha de fundo histórica, na verdade desdobrada em duas: o amadurecimento das forças que levarão à 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 levá-la a cabo. Trata-se da Sicília e, junto a ela, o mundo não europeu nem moderno, o mundo árabe. O romance explora ao máximo a situação de impossibilidade, assinalando que as condições reais, vale dizer, econômicas no sentido marxista do termo, não estão prontas.

A partir daí evidencia-se que a história e o progresso estão interditados. O pessimismo, como sabem os leitores de Sciascia, é o seu húmus privilegiado. Tudo aquilo que na França tem um conteúdo verdadeiro, ao chegar à Itália revela-se como farsa e fraude.

O romance gira em torno de uma fraude. Inicialmente 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. Ligada à farsa a fraude.

A fraude é antes de tudo literária, o que coloca a literatura, como prática, no centro da questão. Para não perder de vista o nosso argumento inicial, 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”. Pois bem, a fraude, no caso, que é literária, esconde a realidade, ainda que por vias transversas possa revelá-la.

Trata-se de um falso códice, escrito em árabe (particularidade nada desprezível). Cabe ao embaixador árabe atestar, perante uma platéia de nobres e pretensos filólogos, a veracidade do códice. O embaixador diz que se trata de mais uma história da vida do profeta, nada siciliano. Mas o diz em árabe e apenas Don Giuseppe Vella sabe alguma coisa, na verdade muito pouca, de árabe.

Ao ouvir o veredicto de sua Excelência, e sabendo que ninguém ali entenderia o que ele acabara de dizer, Don Giuseppe Vella diz a Monsenhor Arioldi que é sim um códice siciliano, precioso, onde se narram as histórias da conquista da Sicília, as desgraças da dominação. A fraude começara e já os envolvidos – os que fraudam e os são fraudados – se demonstram profundamente empolgados.

O interesse pelo códice não parece ter nada a ver inicialmente com a organização das forças subversivas, mas vemos no decorrer do livro que sim. Todos os setores das classes dominantes têm enorme interesse no códice. Por um lado o rei porque tem interesse em frear o apetite dos nobres por terras. O códice deveria revelar o verdadeiro senhor das terras. Os nobres, por sua vez, e por razão idêntica, querem ver comprovado que são suas as terras e não do rei.

Don Giuseppe Vella resolve tirar proveito das disputas, e sendo o único a dominar o árabe (primeira fraude) se oferece para traduzir o códice. Recebe todo apoio de Monsenhor Arioldi, na verdade do rei. Muda-se para uma excelente casa, passa a contar com todo o apoio financeiro, torna-se figura importante da coorte. O trabalho dura muito tempo. Em meio a tudo isso, Don Giuseppe Vella descobre outro códice e a



fraude se multiplica. Os nobres lhe cortejam, oferecem-lhe presentes porque esperam ver o nome de suas famílias na origem da Sicília.

Por fim, como era de se esperar, 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.

Sciascia é conhecido como autor de *gialli* ou romances policiais. E *O Conselho do Egito* não deixa de ter traços de *giallo*. Em sua obra *La novela policial. Un tratado filosófico*, Siegfried Kracauer mostra as ligações entre o racionalismo e a literatura policial. Para o romance policial o que importa é que a razão vença, não a lei nem a verdade. E essa é a razão intelectualista e deformante da realidade. O detetive é a encarnação da razão. A razão, livre de toda restrição, logra sua vitória final com a elucidação do crime. Na verdade, entretanto, não importa a elucidação do crime, mas a reafirmação da razão. (KRACAUER, 2010, p. 25). Essa razão é um espelho do processo civilizatório, uma caricatura de sua substância perversa.

O leitor poderá encontrar aí alguns ecos do Lukács que estamos discutindo. Para Lukács, a literatura realista, dando a ver a totalidade social, desmascara o processo civilizatório, que não passa de uma fraude.

Se o *Conselho do Egito* é um *giallo*, entretanto, algumas ressalvas devem ser feitas. 1ª): não há vitória da razão; 2ª): aos homens não interessa a verdade ou a verdade é por si mesma indisponível, e é só uma fraude; 3ª) o mundo inteiro e nele a história humana foi convertida em um “romance policial”: todos estão sob suspeita, todos são de fato suspeitos ou, ainda mais, culpados; 4ª): o assunto da investigação não é este ou aquele fato, mas o conjunto da vida humana.

Segundo Claude Ambroise, a literatura de Sciascia é uma paródia do romance policial. Nela não há interesse pela resolução do enigma. (AMBROISE, 1988, p. 240) Em *O conselho do Egito* não há um detetive em busca de um criminoso. Na verdade

Don Giuseppe seria o detetive, mas que investiga a si próprio, ou melhor, faz de sua fraude a verdade por todos vivida e digna de investigação. Como ele está escrevendo um texto, a tradução do pretenso códice árabe, a identidade entre ele e o autor do próprio livro salta a vista: não estaria a literatura comprometida com a fraude?

### **CONCLUSÃO:**

Assim, em Sciascia o que se investiga é também a literatura. Se aproximarmos isto das idéias desenvolvidas por Jameson e Anderson, podemos entender que, ao modo de alguns autores pós-modernos citados por eles, Sciascia evidencia a necessidade de certa literatura de inventar mitos e prodígios capazes de encobrir uma realidade empobrecida?

Sciascia, diferentemente dos autores citados por Anderson, se encaminha para uma forma de realismo cruel, para o qual a literatura só faz sentido se desmascarar a fraude. Do contrário, ela é também parte da fraude.

Claude Ambroise afirma que Sciascia com o *Conselho do Egito* queria escrever um romance histórico e o aproxima de *A cartuxa de Parma*.

As fontes históricas de *O conselho do Egito* são 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. A realidade atual seria uma impostura do mesmo modo que o códice de Vella. Nenhuma perspectiva otimista, apenas o naufrágio da razão na Alemanha hitlerista e na França colonialista, aludidas no texto.

### **REFERÊNCIAS:**

AMBROISE, Claude. *Invito alla lettura di Sciascia*. Milano: Mursia Editore, 1988.

ANDERSON, Perry. Trajetos de uma forma literaria. *Novos Estudos Cebrap*, 77, março 2007.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. La representación de la realidad en la literatura occidental. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

JAMESON, Fredric. *A modernidade singular. Ensaio sobre a ontologia do presente*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

\_\_\_\_\_. O romance histórico ainda é possível? *Novos Estudos Cebrap*, 77, março 2007.

KRACAUER, Siegfried. *La novela policial. Un tratado filosófico*. Buenos Aires – Barcelona – México: Paidós, 2010.

LUKÁCS, G. *La novela histórica*. Barcelona – Buenos Aires – México: Grijalbo, 1976.

PRENDERGAST, Christopher. *The Triangle of Representation*. New York: Columbia University Press, 2000.

SCIASCIA, Leonardo. *O conselho do Egito*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1988.

Autor: Prof. Dr. Hermenegildo Bastos. Universidade de Brasília.