

QUANDO TODOS OS GATOS SÃO PARDOS: ESTÉTICA E ÉTICA NA FICÇÃO CONTEMPORÂNEA

Maria Helena Neri Garcez*

RESUMO: A produção literária das últimas décadas, tanto em Portugal quanto em outros países, coloca alguns problemas de ordem teórica para a reflexão de críticos, ensaístas, estudantes, professores de literatura e leitores em geral. É frequente que autores de romances, peças de teatro e até mesmo poetas se inspirem em personalidades e/ou em fatos históricos, recriando-os com a plenitude de liberdade que a arte proporciona. Tal procedimento, que não é novo, tem, contudo, recebido, nos dias de hoje, um tratamento diferente do habitual. As fronteiras tradicionalmente reconhecidas entre diferentes âmbitos do saber – poesia/ficção e história, por exemplo, ou, numa formulação mais abrangente, entre arte e história – parecem ter caído por terra em romances de José Saramago e em outros romancistas contemporâneos, ditos pós-modernos. Tal fenômeno da criação artística, praticado hoje de forma massiva em todas as modalidades da arte – e com êxito de recepção – é, neste texto, analisado e problematizado.

Palavras-chave: Ficção contemporânea e História: reflexão sobre os limites, Estética e Ética na ficção contemporânea, *Memorial do Convento*: reflexões estéticas e éticas.

Quando todos os gatos são pardos é noite. Não distinguimos, então, nosso gato dos gatos da rua ou do vizinho, o rajado do preto ou do amarelo. (Não será esta uma boa metáfora para o vale-tudo que ocorre hoje nos diversos âmbitos da

* Professora aposentada da FFLCH – USP.

vida social?). Acenda-se, porém, um simples fósforo e comecemos a distingui-los. Os gatos tornam a ser o meu, o do vizinho, os da rua, o rajado, o preto, o amarelo. Distintos e identificáveis. De igual modo, o fósforo que se acende não pode ser uma metáfora adequada para a imprescindível reflexão ética nos dias atuais? Antes, porém, de adentrarmos nessas questões, importa estabelecer os pressupostos de que nos serviremos neste trabalho.

Recordemos, para tanto, que a arte, sendo uma das modalidades do lúdico, pode, com liberdade irrestrita, brincar de tudo, o que, efetivamente, ela faz. Brinca de mimese e não-mimese, de harmonia e desarmonia, de seriedade e leveza, delicadeza e violência, engajamento e declarada recusa de qualquer engajamento, realismo e irrealismo, erudição e *naïveté*, hermetismo e clareza, figurativismo e abstração, polifonia e monofonia, de risonha descontração e de solenidade... e assim, de antinomia em antinomia, poderíamos ir *ad infinitum*.

Recordemos também que esse brincar não se resolve, contudo, em mero brincar. Embora a criação da obra de arte se mova no mundo do *faz de conta*, do *então eu era o herói...*, isso não significa que fique restrita a puro jogo, que não possa assumir, de modo sempre subordinado a sua específica gratuidade, uma gama de funcionalidades quase infinita. Pertencendo à esfera do lúdico, não é só lúdica. Comprova a experiência que ela pode educar e deseducar, estimular à paz, à violência, levantar problemas e/ou dissimulá-los, documentar épocas, delas desentender-se, propor soluções, desesperar de encontrá-las, filosofar ou fantasiar, em suma, intervir na vida por ação, omissão ou mesmo distração, mas sempre de um modo especificamente seu. Como bem disse Dewey: "a arte é sempre mais do que arte"¹ Mesmo quando uma obra se construa em polifonia, não devemos julgar que nela impere

¹ Apud Pareyson, 1984, p.45.

necessariamente um relativismo anódino, no qual todas as visões apresentadas têm o mesmo valor (ou valor nenhum), ou que, de algum modo, nela não exista uma tomada de posição. Cumpre analisar caso a caso.

No presente texto, porém, desejo refletir acerca de um dos fortes modismos pós-modernos, que vem ganhando cada vez maior visibilidade na arte literária em geral, e ao qual a literatura portuguesa não se manteve alheia: o da arte que brinca com os limites.

Se a questão dos limites ou da ausência deles vem assumindo, principalmente após Nietzsche, importância crescente, central e decisiva no mundo ocidental, a arte, sendo das mais complexas atividades humanas, não poderia deixar de, a seu modo, marcar presença no tratamento dessa questão, refratando – mais do que refletindo, pois ela não é mero espelho – as discussões travadas na vida social, nelas participando e influenciando.

Talvez seja óbvio, mas recordemos que o problema dos limites não é novo. É *originário*, aliás, e, não podendo, por falta de conhecimento, afirmar que se encontra nos mitos primevos de todas as culturas, posso, contudo, afirmar que pelo menos se destaca dentre os do mundo grego e do hebraico-cristão, donde provêm os relatos fundadores da cultura ocidental. Limites e transgressões.

Desta forma, Prometeu atreveu-se ao fogo e pagou por isso; Adão e Eva ao fruto do conhecimento do bem e do mal: continuamos a pagar por isso. E aos assíduos frequentadores da literatura portuguesa não soa familiar ouvir os ecos da voz do Velho do Restelo, no jogo épico camoniano, a vociferar na praia de Belém contra a desmesura que via no empreendimento das navegações? “Nenhum cometimento alto e nefando, / Por fogo, ferro, água, calma e frio, / Deixa intentado a humana geração; / Mísera sorte! estranha condição!”² Os em-

² Camões, 1985. Canto IV, 104 e, mais adiante, 94.

preendimentos que visavam o progresso, trazendo, inevitavelmente, danos consigo, o velho só os via e ajuizava como transgressões a limites sagrados e, portanto, maléficos. Eis um dos possíveis motivos pelos quais Camões o figurou como velho, *de aspecto venerando* embora.³

Episódio paradigmático, criado pelo épico do século XVI – inícios da modernidade – a questão dos limites aparece em suas relações com o então recente projeto de corrida desmesurada pelo progresso, contra o qual a personagem se declarava enfaticamente avessa. Sabia, com amarga certeza, que seria o povo humilde a por ela pagar o alto preço de uma Dor também desmesurada e multiforme.

Na idade contemporânea, em consonância com o que se passa na vida social, a tendência dominante na ficção, no que diz respeito aos limites, parece ser a da sua *dissolução*. Dentro dessa tendência, ocupemo-nos da questão relativa aos limites entre história e ficção, um de seus aspectos atualmente ostensivo.

Para muitos, como é possível ver em discussões teóricas e na prática, tanto de historiadores quanto de letrados, a distinção, estabelecida por Aristóteles no Capítulo IX da *Arte Poética* e milenarmente aceita entre poesia e história, parece ter caído por terra. Terá efetivamente caído ou será apenas um modismo contemporâneo?

Diante da progressiva e verdadeira constatação de que as versões dos historiadores, secularmente aceitas, acerca de acontecimentos, épocas e/ou personalidades, eram incompletas, injustas e regidas por matrizes ideológicas, pois a história havia sido relatada sempre do ponto de vista dos vencedores, a época contemporânea foi criticando-as e rechaçando-as como carentes

³ Lembremos o impacto causado pelo anúncio da Nova Ciência, proclamada no *Novum Organum* e na *Nova Atlântida* de Francis Bacon. Em grande parte ela foi gerada pela novidade dos dados trazidos pelas Navegações e Descobertas. Veja-se também: Garcez, Maria Helena Nery, *Via Atlântica*, n.º 13, São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 2008, p. 219-228.

de verdade. Tal contestação, por volta de meados do século XX, chegou à consciência clara da impossibilidade de uma história unitária, o que levou Vattimo a dizer:

Se não há, porém, uma história unitária, portanto, mas apenas as diversas histórias, os diversos níveis e modos de reconstrução do passado na consciência e no imaginário coletivo, é difícil ver até que ponto a dissolução da história como disseminação das “histórias” não é também um verdadeiro fim da história como tal; da historiografia como imagem, ainda que variegada, de um curso unitário de eventos, o qual também, suprimida a unidade do discurso que dele falava, perde toda e qualquer consistência reconhecível.

A “dissolução” da história, nos vários sentidos que se podem atribuir a essa expressão, é, de resto, provavelmente, a característica que distingue do modo mais claro a história contemporânea da história “moderna”. A contemporaneidade (...) é a época em que, enquanto, com o aperfeiçoamento dos instrumentos de coleta e transmissão da informação, seria possível realizar uma “história universal” precisamente essa história se tornou impossível”⁴

Refletamos sobre essa afirmação.

A aguçada consciência crítica contemporânea dá-se conta de que o narrador dos acontecimentos é quem os seleciona, organiza e interpreta, podendo até, por razões ideológicas, manipulá-los. Mais. Ao tornar pública a complexidade do ato de escrita da história, a impossibilidade de um relato único, universal, totalmente isento e independente das regras dos gêneros literários, será que não se reage com radicalismo quando se conclui pela “dissolução da história”?⁵ Não haverá outro modo de solucionar a questão a não ser cair no *extremo*

⁴ Vattimo, 2002, p.XV.

⁵ Algo de análogo ocorreu no âmbito da filosofia. Hegel foi o último filósofo que pretendeu propor *o sistema filosófico definitivo*, que daria conta de todas as questões filosóficas. Quando Kierkegaard e Feuerbach, cada um a seu modo, contestaram o sistema hegeliano, houve quem falasse do fim da filosofia. O que findou foi a pretensão de propor *um sistema filosófico definitivo e monopolizador da verdade*.

simétrico de considerar a história como um mero discurso cujos relatos não se distinguem dos ficcionais?

No cerne da discussão que empenhou o século XX, muitos chegaram ao ceticismo, não só em relação ao relato da história, mas também quanto à possibilidade de conhecer a verdade – na filosofia e nos diversos campos do saber – assumindo posições niilistas e relativistas. *Do dogmatismo de uma história unitária e verdadeira não se terá passado ao ceticismo quanto à possibilidade de fazer história, sem a busca de uma solução não radical nem pendular?*

Vem a propósito recordar, em grandes linhas, a solução, *nem dogmática nem relativista*, encontrada e proposta pelo filósofo Luigi Pareyson em sua obra *Verdade e interpretação*.

Pareyson propõe como ponto central de seu pensamento “aquela solidariedade originária entre pessoa e verdade, na qual consiste a essência genuína do conceito de *interpretação*”⁶ A respeito da verdade cito o filósofo quando considera que “a verdade não pode ser entendida em sentido objetivo e puramente meta-histórico: por um lado, ela não é objeto, mas origem do pensamento, não resultado mas princípio da razão, não conteúdo mas fonte de conteúdos; por outro lado, ela só se oferece no interior de uma interpretação histórica e pessoal que já a formula de um determinado modo, com o qual ela se identifica a cada vez, sem nele exaurir-se ou a ele se reduzir(...).⁷ Esse pensamento completa-se noutro trecho, no qual Pareyson afirma: “(...) e aquela formulação, mesmo não monopolizando a verdade, que como inexaurível está em condições de suscitar outras infinitas formulações, é *a própria verdade* como pessoalmente possuída, e não outra coisa diferente dela, uma sua imagem ou deformação ou substituição”⁸

⁶ Pareyson, 2005, p. 5.

⁷ Idem, p. 3-4.

⁸ Idem, p. 43.

Premissas do pensamento hermenêutico pareysoniano são a de que da verdade só pode haver interpretação e a da referida solidariedade entre a pessoa do historiador e a verdade factual a ser por ele reconstruída e relatada. Como é óbvio essa verdade depende da pessoa do intérprete, que pode ser-lhe fiel ou não. Se é ponto pacífico que nenhum historiador pode dar-nos a verdade completa e objetiva sobre nenhum acontecimento, época ou personalidade, pois ele é uma *pessoa historicamente situada* e seu testemunho traz as marcas da sua *pessoalidade e temporalidade*, isto não significa que esse testemunho, se não foi intencionalmente tendencioso, não seja a formulação de uma verdade pessoal e historicamente condicionada a respeito daquele acontecimento, época ou personalidade. Tal formulação não esgotará a verdade daquele fato, época ou figura histórica, nem pretende isso, mas constitui uma contribuição verdadeira para o conhecimento histórico.⁹

Não cabe nesse modo de solucionar o problema a pretensão de ter apresentado a única e definitiva versão verdadeira de um episódio ou de uma época ou de uma personalidade históricos. Essa posição não é dogmática nem cética nem cai no relativismo do vale-tudo. Humilde e não niilista, tal modo de encarar o problema não aponta para o “fim da história” mas para a sua sobrevivência, desde que o narrador da história se mantenha fiel à verdade e não se deixe obcecar por uma ideologia que o leve a intencionalmente manipular dados. A distinção aristotélica continua válida: a poesia trata do que poderia acontecer enquanto a história se ocupa do que aconteceu.

Vejamos agora a questão sob o ponto de vista da arte. Se é verdade que as consequências mais profundas dessa revolução atingiram e perturbaram primacialmente historiadores, também a arte – profundamente ligada, como está, a todos os aspectos da vida humana – não poderia deixar de senti-las.

⁹ Cf. Pareyson, 2005.

Deste modo, atentemos para o poeta leitor de Nietzsche que, nos alvares do século XX, em Portugal, captou as linhas mestras do percurso que a cultura europeia post-nietzschiana iria desenvolver e, em 1914, concluiu o poema VIII, de Alberto Caeiro, com o seguinte fecho: “Esta é a história do meu Menino Jesus./ Por que razão que se perceba/ Não há de ser ela mais verdadeira/ Que tudo quanto os filósofos pensam/ e tudo quanto as religiões ensinam?”¹⁰

Fernando Pessoa/Alberto Caeiro conta a “história do seu Menino Jesus” Se bem que recorra ao sonho, propõe seu “canto paralelo” – no duplo sentido que a expressão comporta às narrações históricas do Evangelho, muitas décadas antes de José Saramago (*O evangelho segundo Jesus Cristo* é de 1991) se pôr a brincar no jogo da composição do que alguém já chamou de quinto evangelho.

O balão-de-ensaio que foi esse poema, talvez por ter sido criado sob forma de poesia, não foi então notado em todo o alcance eversor de sua proposta. Estava, além disso, fazendo parte do conjunto intitulado *O Guardador de Rebanhos* e inserido no jogo heteronímico, que, *de per si*, trazia consigo novidades suficientemente grandes, de morosa e difícil digestão. Compreende-se que não se tivesse concedido atenção maior ao que estava subjacente à feitura de um poema isolado. A história “ficcional” do Menino Jesus, atribuída a Alberto Caeiro, terminava pedindo uma razão convincente pela qual ela não poderia ser “mais verdadeira” do que a ensinada pelos livros históricos da religião. Ante a resposta: porque é a ficção de um poeta, levantar-se-ia outra pergunta: então uma obra ficcional não pode conter verdades? E essa ficção não estava reivindicando o estatuto de verdadeira, em pé de igualdade com os pensamentos dos filósofos e os ensinamentos religiosos? Eis-nos de novo diante da geleia geral.

¹⁰ Pessoa, 1972, p. 212.

A sugestão de queda do limite entre o texto histórico e o poético, em Fernando Pessoa/Alberto Caeiro, caíra por terra, bem antes de Nikos Kazantzakis escrever *O Cristo recrucificado* (1971), que, por sua vez, serviu de base ao filme de Scorsese, *A Última tentação de Cristo* (1988). Contudo, se pensarmos bem, em *A Relíquia* (1887), Eça de Queiroz já não encerrara seu romance, sob o signo de Schopenhauer, com a mais cabal profissão de ceticismo? “(...) houve um momento em que me faltou esse ‘descarado heroísmo’ de afirmar, que, batendo na Terra com pé forte, ou palidamente elevando os olhos ao Céu – cria, através da universal ilusão, ciências e religiões”¹¹

Antes de *O evangelho segundo Jesus Cristo*, porém, José Saramago havia publicado, em 1982, o romance que o tornou mais conhecido, *Memorial do Convento*. Essa obra ilustra bem o modo atualmente dominante de a ficção apropriar-se de figuras e épocas da história em Portugal, outro aspecto importante da questão.

Se Fernando Pessoa, como fruto de leituras e reflexões filosóficas, fora capaz de, tão cedo, captar a problemática relativa à história e até mesmo de compreender, *avant la lettre*, os sucessivos desenvolvimentos da questão advindos após sua morte, Saramago, em 1982, já podia dispor de um caminho traçado. Autodidata, teve o mérito de acompanhar as candentes questões do século XX e, sua obra o demonstra, não ficou alheio às reflexões de Walter Benjamin em suas *Teses sobre filosofia da história*, de 1940.¹² Como marxista, pensar a história tinha, de fato, de interessá-lo e de ocupar posição central em suas reflexões.

Nas *Teses*, Benjamin alertava para o fato de que só para “os vencedores” o processo da história podia revelar-se como sequência de causas e consequências de racionalidade patente, pois, para os vencidos isso não valia; suas lutas e fatos

¹¹ Queiroz, 1980, p. 307.

¹² Cf. Benjamin, 1985.

não entravam na memória coletiva. Os vencedores, senhores da história, cuidavam de transmitir a imagem que lhes era favorável.

Em *Memorial do Convento*, esse aspecto das *Teses* irá fundar, *não totalmente, mas em parte*, o projeto de escrita. José Saramago conta uma estória dos humildes, dos que nunca tiveram nem vez nem voz, ou dos que, de algum modo, foram marginalizados. Os “heróis” são primeiramente os construtores do Convento de Maфра e suas mulheres. Depois, o Padre Bartolomeu de Gusmão que, na obra, aparece mais como o inventor da Passarola do que como religioso e o músico Domenico Scarlatti, que preferiu a Península Ibérica a Roma, interessou-se pelo folclore, pela música dos ciganos – cultura popular – e que teria pertencido a uma sociedade secreta ligada à franco-maçonaria.

Afirmamos que as ideias benjaminianas fundamentaram apenas *em parte* o projeto do romance, pois a partir de um dado momento ele envereda pelo realismo fantástico, demonstrando ostensivamente seu estatuto ficcional. Salientemos, porém, agora, um aspecto importante para as reflexões deste trabalho, e, para fazê-lo, recordemos a abertura do *Memorial*:

D. João, quinto do nome na tabela real, irá esta noite ao quarto de sua mulher, D. Maria Ana Josefa, que chegou há mais de dois anos da Áustria para dar infantes à coroa portuguesa e até hoje ainda não emprenhou. Já se murmura na corte, dentro e fora do palácio, que a rainha, provavelmente, tem a madre seca (...). Mas nem a persistência do rei, que, salvo dificuldade canônica ou impedimento fisiológico, duas vezes por semana cumpre vigorosamente o seu dever real e conjugal, nem a paciência e humildade da rainha que, a mais das preces, se sacrifica a uma imobilidade total depois de retirar-se de si e da cama o esposo, para que não se perturbem em seu gerativo acomodamento os líquidos comuns, escassos os seus por falta de estímulo e tempo, e cristianíssima retenção moral, pródigos os do soberano, como se espera de um ho-

mem que ainda não fez vinte e dois anos, nem isto nem aquilo fizeram inchar até hoje a barriga de D. Maria Ana. Mas Deus é grande.

Quase tão grande como Deus é a basílica de S. Pedro de Roma que el-rei está a levantar.(...)”¹³

Tão anticlerical “opção preferencial pelos pobres” e excluídos não está alheia aos moldes das narrativas maniqueístas. Não é preciso avançar muito na leitura para ver, de um lado, que rei, rainha, nobreza e clero são os “bandidos” da história e que, de outro, os trabalhadores, submetidos aos caprichos absurdos do Rei D. João V. são os “mocinhos”

Esse maniqueísmo, como é óbvio, não terá passado despercebido ao Autor, pois seu romance, bem como o poema VIII de *O Guardador de Rebanhos*, adota intencionalmente o esquema da sátira. Contrariando o ponto de vista multissecular, que sempre privilegiou os poderosos, Saramago lança mão do modo satírico, caricato e radical. Põe, então, completamente de lado o enfoque psicológico, pois, se este existisse, a sátira demolidora não poderia ter lugar. Para evidenciar as vicissitudes dos marginalizados, Saramago – com toda sua notável erudição e domínio das técnicas da criação literária – opta pelo rebaixamento dos “vencedores” ao nível animalesco, isto é, pelo procedimento simétrico e extremo relativamente à tradicional ficção apologista regiocêntrica.

Assistimos, então, a uma espécie de desforra, de “vingança ficcional”, que inverte a posição dos parceiros, mas conserva as regras do jogo.

Ao apresentar assim estas reflexões, quer isso dizer que eu seja advogada de D. João V ou de D. Maria Ana Josefa da Áustria? Absolutamente não! Longe de mim tal função, que não tenho, aliás, simpatia alguma por essas figuras históricas! Quer dizer, então, que eu não saiba que uma romance lida com personagens ficcionais? Também não preciso res-

¹³ Saramago, 1982, p. 11-12.

ponder que sei. Mais ainda: mesmo que eu saiba de cor e salteado “que qualquer semelhança com pessoas existentes ou fatos realmente acontecidos é mera coincidência” sei também que essa “mera coincidência” acaba sendo mera ficção. Tais personagens, afinal, *são fictícias e não fictícias*, obrigando-nos a defrontar-nos com uma ambiguidade perversa. Buscou-as o Autor na “tabela real” de seu fictício e não fictício Portugal e, lançando mão da prerrogativa da liberdade irrestrita que a arte oferece, aviltou-as e rebaixou-as burlescamente, ao nível dos irracionais. Ao proceder assim, não se estará dando o caso de que a arte acabe oferecendo ao artista uma espécie de *habeas corpus*, mediante o qual não é possível imputá-lo por aquilo que ele cria? É como estar de posse de um estilingue mágico e poder quebrar vidraças e reputações impunemente, se o discurso proferido for bem aceito por uma maioria dominante, mídia inclusive.

Pessoalmente, ao ver personagens, às quais se atribuem nome, sobrenome e posição social de pessoas realmente existentes, serem submetidas a rebaixamento brutal na ficção, não me regozijo e até me arrisco a pensar que o prazer experimentado diante da *vingança ficcional*, assemelha-se aos que, durante a Revolução Francesa, acorriam à praça para fartar seu ódio com o espetáculo de ver tombar cabeças nobres e reais à guilhotina.

Dessas colocações decorrem as perguntas: não poderíamos, então, dizer que também existe uma *barbárie ficcional*? Por ser ficção, tudo quanto se diz ou faz numa obra de arte deve ser palatável? Se isso é assim, então por que não consideramos palatáveis as obras de arte feitas por Leni Riefenstal, a cineasta do nazismo de Hitler e consideramos palatáveis as obras de arte feitas por Eisenstein, o cineasta do comunismo de Stalin? O que, efetivamente, pesa na avaliação desses casos: a qualidade artística ou a ideologia dominante, politicamente correta? (Conste que nunca assisti a nenhum filme de Leni Riefenstal e nem tenho desejo de assisti-los, mas tenho

lido e ouvido muitos elogios de conceituados críticos de cinema ao elevado nível estético de seus filmes.

Em compensação assisti a vários de Eisenstein e só posso fazer coro aos que elogiam o seu elevado valor estético).

O que dizer, então, das obras de arte que possuem forte apelo popular, que conseguem agradar a eruditos e à massa, tipo *Amadeus*, por exemplo? Aceitemos, sem discutir, que *Amadeus* realize esse tipo de obra de arte. Diante desse filme, não ocorre perguntar se é ético atribuir a morte de Mozart às pressões de Salieri, sem que haja provas de que isso tenha realmente acontecido? e apenas para glorificar mais o já tão admirado e amado Mozart? Pessoalmente gosto muito de Mozart e do filme (é possível, dele, não gostar?), mas essa obra me leva a perguntar se caluniar, numa obra de arte, deixa de ser caluniar só porque a obra é de arte? E os menos cultos ou menos críticos que assistem a ela? Não sairão, de um filme assim, convencidos de que Salieri foi o causador da morte de Mozart, mesmo que não haja certeza acerca disso?¹⁴ Conheço várias pessoas, de cultura média, que assistiram ao filme e saíram convencidas de que Salieri fora o culpado pela morte de Mozart. Eis um exemplo de como se aumenta a confusão, já enorme, que existe no mundo. *Amadeus* é um belíssimo filme, mas e quanto a Salieri...? Sobre sua reputação não se criou uma sombra? Não fica pairando uma dúvida? Isso é justo?

¹⁴ Até quanto sei, não há um exemplo tão escandaloso na literatura ou na filmografia portuguesa. Registro apenas que o romance *Fanny Owen* (1979), de Agustina Bessa-Luís, narra-nos um caso complexo e ambíguo, no qual Camilo Castelo Branco, tornado personagem, aparece como responsável pelas consequências trágicas de um triângulo amoroso. Manoel de Oliveira, que apenas havia pedido diálogos para o filme a Agustina Bessa-Luís proporcionou-lhe a inspiração para o romance. E afinal foi a partir do romance que Oliveira criou seu belíssimo filme, em que Camilo é caracterizado como maléfico, perverso, desleal e desprovido de quaisquer resquícios de consciência moral. Até que ponto a história, tal como foi criada, tem fundamento na realidade, desconheço.

Caberia, se houvesse tempo, lembrar o caso de Dante Alighieri que, na *Divina Comédia*, coloca seus desafetos nos suplícios dos círculos do *Inferno*. Embora tal *desforra* não empane a avaliação estética do poema, tradicionalmente a crítica literária, fundada nesse motivo, tem-nos apresentado a figura do Autor como vingativa e rancorosa.

Concluindo: é ponto pacífico que a arte oferece ao artista um âmbito de liberdade irrestrita. Tudo pode ser tomado como matéria de arte. Não discuto, nem ponho em dúvida tal princípio. Será, porém, ao fazer suas escolhas e produzir suas obras que o artista se revelará também noutro campo, o ético. E será Luigi Pareyson novamente quem virá em nosso auxílio com uma reflexão iluminadora: “Os campos não se confundem: há obras de arte que (...) podem ser julgadas imorais, e não lhes basta toda a sua arte para justificar, *em campo ético*, a sua imoralidade, nem a sua imoralidade para negar, *em campo artístico*, o seu valor de arte”¹⁵ Com essa distinção encerramos estas reflexões, não sem antes observar que, como é óbvio, também nesses dois campos, sempre há o mais e o menos.

Na noite em que, hoje, estamos vivendo, tentei acender um fósforo, que me permitisse distinguir um gato de outro e, então, identificá-los. Para mim mesma, penso que o consegui; para os que me vierem a ler não me cabe responder.

BIBLIOGRAFIA

- BENJAMIN, Walter. Teses sobre filosofia da história. In: Flávio R. Khote (org.). *Walter Benjamin*. Coleção Grandes Cientistas Sociais. São Paulo: Ática, 1985.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Porto: Ed. de Emanuel Paulo Ramos; Porto Editora, 1985.
- PAREYSON, Luigi. *Os Problemas da estética*. Trad. de Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1984.
- _____. *Verdade e interpretação*. Trad. de Maria Helena Nery Garcez e Sandra Neves Abdo. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 2005.
- PESSOA, Fernando. *Obras poéticas*. Org., intr. e notas de Maria Aliete Galhoz. 4. ed. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1972.

¹⁵ Pareyson, 1984, 49.

QUEIROZ, Eça de. *A Relíquia*. Porto, Lello & Irmão – Editores, 1980.

SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*. 22. ed., Lisboa: Editorial Caminho, 1982.

VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade*. Trad. de Eduardo Brandão. São Paulo, Livraria Martins Fontes Editora, 2002.

ABSTRACT: The literary production of the last decades, in Portugal and in other countries, raises some theoretical problems for the consideration of critics, essayists, students, teachers and readers. Frequently, fiction writers, dramatic writers and even poets, find their inspiration in historical personalities and facts, recreating them with the entire freedom that art offers them. This practice – that is not new – has been dealt, nowadays, in a different way. The traditional boundaries between the fields of knowledge – poetry/fiction and history, for instance – seems to have fallen in José Saramago's novels and in other contemporary novelists, the so-called post-modernists. This aspect of the artistic creation, abundantly used in all forms of art – and successfully received by the public – is analysed and questioned in this text.

Keywords: Contemporary Fiction and History: a discussion about the boundaries, Aesthetics and Ethics in contemporary fiction, *Memorial do Convento*: aesthetics and ethics questions.