

O Cochilo de Clio e o Nó da História (Com a Ficção)

Profa. Dra. Márcia Valéria Zamboni Gobbi¹ (UNESP)

Resumo:

Esta comunicação apresenta uma análise do conto "A inaudita guerra da Avenida Gago Coutinho", do ficcionista português Mário de Carvalho, publicado em 1983. Nele, misturam-se dois tempos distintos - o ano de 1148, em que Portugal ainda batalhava para constituir-se como Nação, tendo à frente a emblemática figura de seu primeiro monarca, Afonso Henriques, e o ano de 1984, entrelaçado àquele por um descuido da deusa Clio na confecção da "trama da história". O resultado disso é um relato anárquico que funde tempos, espaços e personagens enquanto mostra, pela estridente ironia que o embasa, a força da palavra que engendra o "real", misturando sem qualquer pudor o fato e a invenção e colocando em cena a constituição do imaginário lusíada, forjado com o auxílio de figuras que plasmaram uma mitologia própria, capaz de sustentar uma idéia de nacionalidade que a literatura contemporânea vem sistematicamente pondo em questão. A finalidade da análise é a de contribuir, dentro do simpósio, para uma discussão sobre as relações que se estabelecem entre ficção e história, perspectivadas a partir da narrativa portuguesa contemporânea.

Palavras-chave: narrativa portuguesa contemporânea; relações entre ficção e história; Mário de Carvalho; ironia; humor.

Introdução

The past is everywhere [...]. Whether it is celebrated or rejected, attended to or ignored, the past is omnipresent.

(D. Lowenthal, *The past is a foreign country*)

É fato que a literatura portuguesa, durante os séculos em que se veio constituindo, foi grande propulsora e fomentadora de uma consistente mitologia lusíada, na mesma linha do que viriam a propor os teóricos alemães do Romantismo, que acreditavam ser necessária a criação de novos mitos que pudessem unificar a literatura moderna da mesma forma como a mitologia clássica tinha unificado anteriormente a literatura da Antigüidade – e que, paradoxalmente, sabiam ser a própria arte a única forma de se criar esses novos mitos (SCHLEGEL, 1994).

Quando nos referimos à mitologia lusíada, pensamos em colocar sob o foco da investigação certas figuras e certos acontecimentos históricos, como as próprias origens de Portugal como Nação, condensadas “miticamente” na impagável Batalha de Ourique e no seu herói, o fundador Afonso Henriques - acontecimentos e figuras cujas presença e persistência, na tradição oral e nos documentos (históricos e literários) coevos e subsequentes vieram moldando um certo modo de pensar a Nação, de firmar suas bases de referência na construção de um corpo coeso que, como não poderia deixar de ser, é imaginário¹.

A literatura contemporânea, através do exercício ficcional, tem revisitado criticamente a história da nação lusíada e a mesma construção de sua identidade – revisitação necessária na medida da urgência de uma problematização que faça eco às exigências de um reposicionamento – político, cultural, econômico – de Portugal diante de sua “europeização” em processo, amparado, de fato e de direito, por seu ingresso na União Européia. É nesse conjunto de textos e nesse viés crítico fundado

¹ Para Benedict Anderson (1989), o conceito de nação corresponde a uma comunidade política **imaginada**, existindo para seus membros através de uma **imagem** de comunhão e de companheirismo profundos.

inevitavelmente em bases ideológicas que podemos inserir o conto que é objeto desta análise, e que apresentamos a seguir.

Um “toque de humor” na revisitação da memória nacional

“A inaudita guerra da Avenida Gago Coutinho”, conto publicado em 1983 no volume homônimo do ficcionista português Mário de Carvalho, constitui-se como uma narrativa bastante interessante relativamente ao seu modo de construção, pelo à vontade com que cruza dois tempos distintos - o Portugal do século XII e a contemporaneidade - exatamente como irá fazer Saramago alguns anos depois, na sua *História do cerco de Lisboa* (1989). A diferença primeira entre ambas as narrativas parece-nos situar-se no fato de que, no romance de Saramago, as sobreposições temporais e espaciais são motivadas **intratextualmente** - ou seja, pela intervenção efetiva do revisor Raimundo Silva no texto da História de Portugal com que trabalhava, o que o levará a construir um novo discurso, que obrigatoriamente terá que incorporar o “erro” que motiva a sua (outra) história do cerco de Lisboa. Assim, será ele, Raimundo Silva, personagem do romance, o responsável pelo emaranhado que então se tece entre passado e presente, já que às suas experiências cotidianas - que são as de um homem comum situado temporalmente no final do século XX e que vive mesmo próximo ao “cenário” do cerco - mescla-se a história que (re)inventa, fazendo do romance um jogo de temporalidades distintas que se cruzam cada vez mais “sem aviso”.

No conto de Mário de Carvalho, essa sobreposição temporal é motivada “de fora”, ainda que realizada, evidentemente, no âmbito da narrativa ficcional: um cochilo da deusa Clio, “enfadada da imensa tapeçaria milenária a seu cargo, repleta de cores cinzentas e coberta de desenhos redundantes e monótonos”, é que fará cruzarem-se “as datas de 4 de Junho de 1148 e de 29 de Setembro de 1984” (CARVALHO, 1983, p. 25). A consequência disso é que os motoristas que trafegavam pela Avenida Gago Coutinho nessa manhã são surpreendidos pela tropa de Ibn-el-Mufar, que vinha “embalada” pelo propósito de “pôr cerco às muralhas de Lixbuna, um ano atrás assediada e tomada por hordas de nazarenos odiosos” (CARVALHO, 1983, p. 26) - uma clara referência ao evento histórico glosado por Saramago em seu modelar romance: o cerco de Lisboa. A partir daí, é de se prever a confusão que dará corpo ao conto, o qual não deixa de explorar a sugestão cômica do enredo, em que não faltam latas d'água arremessadas do alto dos prédios da cidade moderna sobre os assustadíssimos sarracenos vestidos com mantos e cotas de malha.

A cena inicial do conto já traz, ironicamente, um “julgamento da História”, considerada tão entediante em sua mesmice que até se justifica o dormir de Clio, envolta pela monotonia das suas “cores cinzentas” (CARVALHO, 1983, p. 25). Este cochilo, se poderíamos qualificar como motivador do “erro” de Clio - em paralelo com o “erro” de Raimundo Silva -, tem também alcance irônico no texto, se nos lembrarmos de que, na esfera dos deuses, raramente se fala em erro, e muito mais em destino. Se Clio erra - e é certamente assim, no conto, que seu ato é julgado, já que ela recebe, ao final, um “sério” castigo por seu cometimento (ser privada de ambrosia por quatrocentos anos) -, é porque já é concebida parodicamente, “humanizada”, portadora de uma “inclinação para o erro” que nem mesmo a punição a ser recebida irá assegurar que não se efetive novamente, já que “não é seguramente castigo dissuasor de novas distrações” (CARVALHO, 1983, p. 32). Daí que o nó na trama da história, “destoante da lisura do tecido”, venha a ser justamente o que propiciará o “colorido” da invenção - porque este encontro dos dois fios só como tal se pode conceber -, opondo-se ao monocromático da história e caracterizando o que Maria de Fátima Marinho considera o “ponto limite da interpenetração dos discursos para que tende a ficção pós-moderna” (1999, p. 291). Segundo a ensaísta, nessa e em outras narrativas de Mário de Carvalho, como o romance *O Livro Grande de Tebas*, se realiza plenamente o que Amy J. Elias (1991) define como

história paratática², conceito que aponta para a tendência da literatura contemporânea no sentido de apreender a realidade espacialmente e não numa sequência contínua. Se nos lembrarmos de que, no conto, os dois fios temporais distantes um do outro convergem para um único espaço delimitado – aquele que até mesmo dá nome à narrativa, o que já indicia o seu poder centralizador –, compreenderemos sem grandes esforços a pertinência da figura utilizada pela ensaísta norte-americana para concretizar o modo pelo qual se efetiva, na ficção, esta coexistência de tempos. É nesse sentido que, como ajuíza Maria de Fátima Marinho (1999, p. 252), a parataxe seria a estratégia que melhor definiria a justaposição de presente e passado operada por esta forma de ficção:

A noção de simultaneidade inerente à parataxe pressupõe também a existência da justaposição, da coexistência lateral, da anarquia, da disjunção linear, da metáfora ou da sincronia, conceitos que se revelam significativos na metaficção historiográfica pós-moderna.

Esse comentário, feito pela especialista portuguesa no estudo do romance histórico, já indica alguns encaminhamentos interpretativos provocados por tais estratégias da forma narrativa; o que nos chama a atenção é esse caráter **anárquico** que as narrativas regidas pela parataxe assumem, capaz de, por seu traço desestabilizador, provocar um olhar crítico sobre ambas as temporalidades envolvidas no jogo da ficção. Por isso é que, embora o conto tenha sido publicado numa coleção intitulada “Fantástico”, não nos parece que é como uma espécie de “supra-realidade” ou como uma realidade em que repentinamente se intromete o insólito, o inexplicável, distanciando-se, então, de uma realidade “possível”, que Mário de Carvalho tenha concebido esse entrelaçamento de tempos em sua narrativa; ainda que ele possa efetivamente ter lançado mão desses “truques” ficcionais, é com a “matéria histórica” que está lidando, configurando, no entanto, um modo **assumidamente** ficcional de olhar criticamente para a realidade e para o processo histórico que, enfim, fez de Portugal o que ele é hoje.

Esse **modo ficcional** é que queremos qualificar como irônico, nos vários níveis de significação em que o termo pode ser tomado: em primeiro lugar, pelo entendimento de que a ironia cria efeitos de sentido contraditórios: ao permitir que o leitor perceba os “truques” do fazer literário, desnudando o caráter ficcional da narrativa, o narrador, por um lado, legitima a ficcionalidade e destrói a “verificabilidade” do relato; entretanto, perspectivando esse movimento em sentido inverso, temos que o narrador, por meio da ironia, confere uma **aparência de realidade** à narrativa que tece e institui, de certo modo, uma forte **ilusão de veracidade** que vai além da própria convenção da verossimilhança. Essa estratégia, como se vê, pressupõe a assunção de um pacto entre autor e leitor, necessariamente motivado pelo texto e assinalado pelos seus próprios “truques” de composição – pacto que prevê que o leitor seja capaz de decodificar os diferentes sentidos (ou níveis de significação) propostos pelo texto, codificados pelo autor, ainda que eles não estejam explicitados, ou **ditos**. A necessidade deste “pacto” – desse tipo de recepção de leitura – é enfatizada neste argumento de Umberto Eco (2003, p. 217):

A ironia consiste em dizer não o contrário do verdadeiro, mas o contrário daquilo que se presume que o interlocutor acredita ser verdadeiro. [...] se a ironia não é percebida, se fornece apenas uma falsa informação. Logo, a ironia, quando o destinatário não está consciente do jogo, torna-se simplesmente uma mentira.

² “Simply defined, parataxis is a rhetorical term denoting a coordinate arrangement of words, clauses, phrases, or sentences with or without coordinating connectives [...]. Postmodernist historical novelists, spatialize history in one way by juxtaposing the past and the present in a manner similar to parataxis, the rhetorical strategy. They thus create what can be called a ‘paratactic history’.” (ELIAS, 1991, p. 107- 108)

Lançada ao passado que deu forma a um imaginário centrado, desde os primórdios, no mito do “santo combate” necessário à afirmação da “nação eleita”, a ironia configurada por essa **inaudita guerra** só pode nos convencer de que está no conto explicitado um modo significativo de apreensão e ajuizamento da realidade histórica, “em que se conjugam, simultaneamente, a História conhecida e a sua paródia, personagens reais e inventadas, factos verídicos com consequências subversivas e que, a terem sido reais, modificariam a sequência dos acontecimentos” (MARINHO, 1999, p. 252). Se a isso se junta o tom cômico que o narrador imprime ao texto, tornam-se repletos de “piscadelas” irônicas fragmentos impagáveis da narrativa de Mário de Carvalho, como este:

Desprezivamente, Ibn-Muftar deu uma ordem e logo vinte archeiros enristaram os arcos, apontaram aos céus, e expediram, com um zunido tenso, uma saraivada de setas, que obrigou toda a gente a meter-se nos automóveis e a procurar refúgio nas portadas dos prédios ou atrás dos camiões. Veio do Areeiro um grande apupo, desta vez convicto, em unísono.

Ora foi este clamor que o comissário Nunes, recém-chegado à Alameda D. Afonso Henriques, à frente dos seus pelotões de choque, interpretou mal. Aí estava a assuada, o arruído, considerou o comissário. Era, uma vez mais, a canalha a desafiar a polícia.

- Toca a varrer isto tudo até ao Areeiro – disse. E, puxando do apito, pôs a equipa em acção, à bastonada, a eito, por aqui e por além. (CARVALHO, 1983, p. 28)

Na verdade, parece-nos que é mesmo a própria noção de autoridade (da história, da verdade cristalizada – e comumente equivocada -, das instituições de poder, da censura, da ditadura até recentemente em vigor, dada a época de publicação do conto) que a ironia põe em questão: tome-se como índice disso o comportamento da “máquina policial” (CARVALHO, 1983, p. 27), cuja incompetência é assinalada pela necessidade da mobilização, a partir do comunicado³ sobre a ocorrência inusitada, feita pelo “agente de segunda classe da P.S.P. Manuel Reis Tobias, em serviço à entrada da Avenida Gago Coutinho” (CARVALHO, 1983, p. 26), da Polícia de Intervenção, do pelotão de choque, da tropa do Ralis e do batalhão da Escola Prática de Administração Militar, depois de consultados o Governador Civil e o Ministro – sem que, evidentemente, a situação se resolvesse. Quando, no final do conto, Clio, enfim desperta do seu sono, apaga a memória dos eventos com “borrifos de água do rio Letes” (CARVALHO, 1983, p. 32), lançados sobre a multidão envolvida nos acontecimentos, mais uma vez a autoridade é ridicularizada, já que, ironicamente, a situação sugere a falta de “capacidade de entendimento” dos homens da polícia e a sua evidente inabilidade para lidar com a situação, ao mesmo tempo em que põe em cena uma sempre temida **versão conspiratória da história**, a qual, no contexto, acaba por ser comicamente desconstruída:

[...] nem o comissário Nunes sabia o que estava a fazer escondido atrás do balcão da Munique, nem o capitão Soares sabia porque estava ali a flunar com a tropa no fundo da Avenida dos Estados Unidos, nem o guarda de segunda classe da PSP, Manuel Tobias, sabia porque se tinha dado aquele engarrafamento, nem o coronel Vaz Rolão, do Ralis, sabia como tinha ido parar à estrada e deixado que uma auto-

³ O comunicado do policial é uma “pérola paródica” das convenções da linguagem de sua corporação, motivo pelo qual o transcrevemos, precedido da introdução que a ele faz o narrador: “Sentindo-se muito desacompanhado para tomar conta da ocorrência, transmitiu para o posto de comando, pelo intercomunicador da mota, uma complicada mensagem, plena de números e de cifras, que podia resumir-se assim: Uma multidão indeterminada de indivíduos do sexo masculino, a maior parte dos quais portadores de armas brancas e outros objectos contundentes, cortantes e perfurantes, com bandeiras e trajes de carnaval, montados em solípedes, tinham invadido a Avenida Gago Coutinho e parte do Areeiro em manifestação não autorizada. Dado que se lhe afigurava existir insegurança para a circulação de pessoas e bens na via pública, aguardava ordens e passava à escuta.” (CARVALHO, 1983, p. 27)

metralhadora se enfeixasse num caminhão TIR. [...] Ao Ibn-Muftar não foi muito gravoso o acontecimento [...]. Pior foi para o comissário Nunes, o capitão Soares e o coronel Rolão explicarem em processo marcial o que se encontravam a fazer naquelas zonas à frente de destacamentos armados. Falou-se muito em insurreição, nesses dias, e os jornais acompanharam apaixonadamente o correr dos processos. (CARVALHO, 1983, p. 32)

É a **oficialidade da História** que, assim, se “quebra”; mas o que surge do discurso irônico da ficção, neste conto, não é **diretamente** uma reinterpretação da História, e sim, concretamente, uma **transfiguração** dela – que, evidentemente, leva a uma ressignificação. Esse procedimento - de transfiguração da história – é, mais uma vez, ironicamente sugerido na narrativa, em mais uma passagem significativa, a exigir do leitor a mesma atenção às suas nada inocentes “piscadelas”: quando se configura a cena do entrelaçamento dos dois tempos, as reações dos dois grupos “beligerantes” – a tropa muçulmana e os cidadãos portugueses “em trânsito” – são evidentemente diferentes. Para os árabes da Idade Média, a “explicação” para o caso só poderia ser dada em termos de intervenção do divino no destino dos homens – no que eles, em grande medida (e ironicamente, é claro) acertam; é por isso que a primeira reação dos muçulmanos, flagrada com o foco centrado na figura do lugar-tenente de Muftar, Ali-ben-Yussuf, é a de “apear-se para orar, depois de ter alçado as mãos ao céu e bradado que Alá era grande” (CARVALHO, 1983, p. 26). Muftar, ainda que convencido “de que Alá era grande”, percebe que “o momento [não era] oportuno para louvaminhas, que a situação requeria antes soluções práticas e muito tacto”, assumindo, portanto, atitude condizente com seu posto de chefe militar. No entanto, ele não deixa de também manifestar seu estranhamento diante da surpreendente situação, enquanto dava um “jeito ao turbante”: “Teriam tombado todos no inferno corânico? Teriam feito algum agravo a Alá? Seriam antes vítimas de um passe da feitiçaria cristã? Ou tratar-se-ia de uma partida de **jinns** encabriolados?” (CARVALHO, 1983, p. 26; grifo do autor). Por fim, convence-se de que “aqueles peões de escudo e viseira” eram nada menos que “a guarda avançada de Ibn-Arrink, o cão tomador de Lixbuna, que vinha aí travar-lhe o passo, a coberto de um encantamento mágico” (CARVALHO, 1983, p. 29)

É importante destacar para análise alguns elementos dessa divertida passagem do conto: em primeiro lugar, o nivelamento, configurado na fala do líder árabe, entre referências que lhe vêm da “realidade histórica” (a possibilidade de o exército de Afonso Henriques estar de prontidão para defender-se de mais uma investida dos mouros, o que acaba por ser confirmado posteriormente pela narrativa, já que “Ibn-Arrink o esperava, com máquinas de guerra e fogos acesos nas muralhas” - CARVALHO, 1983, p. 31) e referências que lhe vêm da esfera da sua “ancoragem mítica”; estas últimas, por sua vez, são também niveladas (Alá, o Corão, a magia dos **jinns**⁴ e da “feitiçaria cristã”), resultando, dessa miscelânea de referências e desse processo de des-hierarquização, um rebaixamento delas todas a um nível que, na esteira de Bakhtin, poderíamos definir como carnavalizado, já que aí se interpenetram as esferas do sagrado e do profano, do “real” e do imaginado, do sério e do “não-sério” e, enfim, do mito e da história, tudo isso revestido por uma moldura francamente paródica que, assim, realça o aspecto desestabilizador do conto relativamente às convenções de que se serve.

Esse universo carnavalizado de referências é ampliado e, portanto, reforçado, no conto, pelo modo com que a outra facção envolvida nos acontecimentos - os portugueses que trafegavam por uma grande avenida de Lisboa em 1984 - tenta compreender e “enquadrar” no seu sistema de referências a cena insólita de que inadvertidamente acaba por participar: a primeira informação que o

⁴ Jinns é um termo árabe que significa gênio. Na cultura popular, designa os espíritos ruins que fazem parte de um sistema mágico-religioso paralelo ao islamismo, conhecido pelo nome de fanditha, que forneceria, segundo os crentes, a melhoria em suas vidas e a solução de problemas pessoais.

agente Manuel Tobias recebe, ao relatar o caso a seus superiores, é a de que estes, consultando por sua vez os seus superiores, haviam confirmado que "não se encontravam previstos desfiles" para aquele dia. Os motoristas, por sua vez, enquanto aguardavam a tomada de providências para que pudessem voltar a circular, "entre irritados e divertidos, se empenhavam numa ruidosa assuada. Que devia ser algum reclame, diziam uns; que era mas era para um filme, diziam outros." (CARVALHO, 1983, p. 27); ou seja, todos percebem a "irrealidade" dos acontecimentos num sentido que, na lógica que preside a nossa argumentação, aponta para a **encenação** da história, tomando o termo em destaque numa concepção que se vincula ao "disfarce", ao travestimento, ao "como se", ao simulacro.

Está desmantelada, dessa forma, a solenidade e a grandiosidade da empresa épica, guerreira, tão cara ao imaginário vinculado ao surgimento da Nação lusitana. E este "rebaixamento" leva no redemoinho que provoca também as figuras-chave dessa Nação imaginada, como Afonso Henriques, o Ibn-Arrink que, mesmo em ausência, "paira" sobre a cena flagrada na Avenida Gago Coutinho.

É nesse sentido que, ironicamente, e mais uma vez, aparentam-se história e ficção, já que o gesto irônico do texto manifesta-se na própria negação de que ele esteja representando "o real". Essa ironia - e as ambigüidades que nela permanecem como elementos constitutivos da própria mobilidade de sentidos que estrategicamente ela promove - fica ainda mais evidente se nos lembramos de que esta foi (ou é) uma guerra inaudita. Se nunca se ouviu falar dela, é porque nunca foi contada. E não porque tenha ficado esquecida num suposto tempo imemorial, soberano e inapreensível, já que se o passado é onipresente, como diz a epígrafe deste texto, a presença de Clio na narrativa mostra que a História o "persegue", alcançando todos os lugares e todas as épocas, como asseguram as alegorias que emolduram a deusa nas suas representações pictóricas: o globo terrestre sobre o qual ela descansa e o Tempo, que se vê ao seu lado.

O procedimento irônico que preside todo o texto mostra que o narrador tem plena consciência do trabalho artesanal e necessariamente intertextual que qualifica a ficção que se serve da história, reorganizando o "material disponível" num novo discurso em prol - aí, sim - de uma nova significação. Se esta história nunca foi contada, se ninguém a escreveu, há aí uma "falha" que merece ser preenchida: é preciso, ironicamente, dar à história uma nova chance - e é isso que o cochilo de Clio acaba por viabilizar. A não existência do "fato" que o conto recobre - a guerra da Avenida Gago Coutinho - reside na ausência do relato. Urge, então, que a narrativa lhe dê existência, recuperando o fato (a "quase" batalha) ao mesmo tempo em que (re)escreve o (não)escrito, apropriando-se, para isso, tanto de seus "ecos" (a permanência desse imaginário cavaleiresco e "das origens" como um dos sólidos pilares da identidade nacional, marcada sutilmente no texto pelo fato de toda a cena ter se passado próximo à Alameda Afonso Henriques, por onde chega o batalhão policial - o nome da rua perpetua a história e "encaixa" a ficção nessa presença "visível" do passado) como das "invencionices" que só o trabalho ficcional autoriza, na conjunção entre o que foi e o que poderia ter sido. Mais uma vez a ironia invade a narrativa, reinstalando-a na esfera do mito (no sentido barthesiano (1987) de que o mito é uma **fala** - uma construção de linguagem - ideologicamente motivada) no último fragmento do conto a que não nos podemos deixar de referir, para encaminhar o fechamento dessa abordagem do texto de Mário de Carvalho: "A musa Clio não teve poderes para fazer com que os eventos já verificados regressassem ao ponto zero. Disso nem o pai dos deuses seria capaz". (CARVALHO, 1983, p. 31-32). Se estão contados, fixados como discurso, então os fatos "existem" - ou existiram. Impossível, agora, voltar ao ponto zero. A realidade da guerra está criada, pela linguagem. A ironia mostra que o texto é linguagem e, ao fazê-lo, separa-se de qualquer pretensão documental ou realista, em amplo sentido, já que ela possui essa capacidade de questionar qualquer pretensão de autenticidade e de autoridade dos discursos, como pensamos ter mostrado nesta análise. Ela afasta-se da ilusão realista, mostra o princípio de construção que modela todo

discurso – seja o histórico, seja o ficcional –, superando qualquer verossimilhança ingênua. Mas esse afastamento da intenção imitativa a torna, paradoxalmente, mais reveladora em relação à realidade. É nesse sentido que cabe aqui a reflexão de Umberto Eco (2003, p. 274) sobre “a força do falso”, ao alertar-nos de que

[...] reconhecer que a nossa história tem sido movida por muitos contos que hoje consideramos falsos deve nos tornar atentos, capazes de recolocar continuamente em questão os próprios contos que hoje julgamos verdadeiros, pois o critério da sabedoria da comunidade funda-se na vigilância contínua em relação à falibilidade do nosso saber.

De fato, falso ou verdadeiro parecem termos discutíveis para julgar os nós que, cada vez mais, têm emaranhado história e ficção. Se Clio só tem como alternativa borrifar água do rio Letes sobre árabes e portugueses para fazê-los esquecerem-se (do que não foi), só nos resta acreditar que a força da ficção seja capaz de opor-se à força do falso, revelando o modo ilusório pelo qual a identidade portuguesa veio se firmando e, também, o seu caráter de construção ideologicamente motivada - e historicamente sustentada.

Referências Bibliográficas

- BARTHES, R. **Mitologias**. Trad. Rita Buongiorno e Pedro de Souza. 7. ed. São Paulo: Difel, 1987.
- CARVALHO, M. de. A inaudita guerra da Avenida Gago Coutinho. In: _____. **A inaudita guerra da Avenida Gago Coutinho e outras histórias**. Lisboa: Rolim, 1983. p. 23-32.
- ECO, U. **Sobre literatura**. 2. ed. Trad. Eliana Aguiar. São Paulo; Rio de Janeiro: Record, 2003.
- ELIAS, A. J. **Spatializing History: representing history in the postmodernist novel**. Pittsburgh: The Pennsylvania State University Press, 1991.
- MARINHO, M. F. **O romance histórico em Portugal**. Porto: Campo das Letras, 1999.

Autor(es)

¹ **Márcia Valéria Zamboni GOBBI, Profa. Dra.**

Faculdade de Ciências e Letras – Universidade Estadual Paulista - Campus de Araraquara (UNESP)

Departamento de Literatura

mvzg@fclar.unesp.br