

## A FICCIONALIZAÇÃO DA HISTÓRIA: MITO E PARÓDIA COMO EXPRESSÕES DA REPRESENTAÇÃO LITERÁRIA (UMA LEITURA DE *LUSITÂNIA*, DE ALMEIDA FARIA)

Márcia Valéria Zamboni Gobbi  
UNESP/FCL – Araraquara – SP

Seria *Lusitânia*<sup>1</sup> a “escritura de uma revolução”? Se assim for, como interpretá-la sem reduzi-la a uma fala insignificante, colada a leituras já consagradas e predeterminadas dos fatos, as quais lhe roubam a força de palavra nova, como nos parece dever ser toda escrita capaz de suspender as evidências instituídas e as obstinações ideológicas? A que distância dos acontecimentos revolucionários o romance se instala? Qual o seu papel face à crise definitiva da história do *ser português* no último século? Como se percebe, *Lusitânia* parece-nos constituir-se como uma grande pergunta: a forma romanesca assumindo-se como ensaio de interrogação do mundo e dos homens...

Este romance de Almeida Faria, publicado em 1980, é talvez a expressão ficcional mais aguda e mais certa das perplexidades, dos vazios e dos desvios causados ao *ser português* - e por ele - perante a "tarefa inadiável" que foi a Revolução dos Cravos, cronologicamente localizada dentro do período histórico referenciado pela diegese. Eduardo Lourenço chega mesmo a afirmar que *Lusitânia* realiza o questionamento *ontológico do ser português*, e o faz, acrescentaríamos, enquanto ápice de uma peregrinação existencial - por este *ser* - iniciada com *A Paixão*, a que *Cortes* deu seqüência e que encontrará seu termo em *Cavaleiro andante*, romance da diáspora familiar e, simbolicamente, da dispersão deste *ser*, cuja unidade, se já de outras eras era falsa, deixa agora visível e imbatível o seu caráter ilusório.

---

<sup>1</sup> ALMEIDA FARIA. *Lusitânia*. In: \_\_\_\_\_. *Trilogia Lusitana*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982. Nas citações, as páginas indicadas entre parênteses referem-se a esta edição.

Por isso mesmo é que, através de *Lusitânia*, poderíamos falar, muitas vezes, de toda esta seqüência romanesca, tal a organicidade do universo ficcional criado por Almeida Faria, o que daria a este romance uma espécie de função metonímica propiciadora de uma certa visão de conjunto da tetralogia. No entanto, não é este o objetivo do breve estudo que agora se apresenta, mas sim o de fixar o modo irônico de construção desta narrativa, capaz de problematizar, pelas ambigüidades e pela suspensão de sentidos próprios a esta estratégia discursiva, as relações entre a Literatura e a História.

O romance, como acima se sugeriu, apresenta um suporte histórico objetivamente configurado e claramente referido: a Revolução dos Cravos. Os cinquenta capítulos que o compõem - em grande parte, cartas trocadas entre os personagens - são datados e abrangem um período que vai de 14 de abril de 1974 a 30 de março de 1975.

O lastro referencial dos acontecimentos que fundam a fábula romanesca, portanto, é definido e significativo. A contemporaneidade da escrita não evitaria, de todo, que a abordagem de tais referentes salpicasse o universo romanesco com os matizes de leituras já consagradas do real, em função mesmo da importância decisiva desses acontecimentos como responsáveis pela virada histórica em que se empenhou a nação portuguesa há pouco mais de vinte e cinco anos. Entretanto, ao conceber o romance como *algo que está por montar*, deslocando constantemente os focos de percepção e de interpretação da realidade, o escritor trai os sentidos preconcebidos e constrói o universo romanesco a partir da divergência, da ruptura e da fragmentação, traços que marcam, inextricavelmente, tanto as visões de mundo em questão como a organização discursiva que, assim, as expressa, constituindo-se como imagem no espelho.

A História parece, com efeito, encontrar-se interiorizada em *Lusitânia*, tornando-se o espelho de uma dramaturgia pessoal que aparece como uma espécie de acerto de contas dos personagens consigo mesmos e com o seu universo de ação. Quer-se com isso dizer que a

própria *forma* de organização do romance configura uma visão em profundidade e uma multifacetação do real a que ele se refere: Almeida Faria monta *Lusitânia* como uma coleção de fragmentos representativos de diferentes óticas do mundo. Fundamentalmente, a composição literária retoma uma velha estrutura: a do romance epistolar. A efetiva troca de cartas entre os personagens é, vez ou outra, interrompida, na estrutura narrativa, por diferentes formas de entrada em cena: monólogos não pronunciados, sonhos e fantasias objetivadas, anotações de diário. De qualquer maneira, todas essas manifestações prendem-se a um mesmo e único processo: isolada e alternadamente, cada personagem assume a palavra e toma o proscênio; o espaço textual constrói-se, assim, como uma superfície onde se cruzam vozes diversas, numa dinâmica de absorção e réplica às outras vozes textuais que dá à escritura o caráter de um amplo e permanente diálogo.

Este diálogo, todavia, não se limita ao espaço positivamente textual. Pelo contrário, estabelece-se fundamentalmente em direção à realidade: é com o seu tempo, com a conformação da sociedade em que vive - com a História, enfim - que o escritor, por intermédio das vozes singulares de seus heróis, dialoga.

Esta configuração textual enfatiza, ao passo que efetivamente a realiza, uma estrutura comunicativa que se entende como própria à arte, e que incorpora em seu sistema dialógico o leitor. Os cortes operados pelas vozes do discurso, tanto sobre o real objetivo como na organização do espaço textual, exigem do receptor uma atitude atenta e participativa: cabe a ele costurar os quadrados do tecido que se vai montando - mas ele sempre suspeita que outras combinações sejam possíveis, e remonta a trama de novas formas, indicando que, por interdição da escrita, também a leitura não se poderá cristalizar, sob pena de ficar de fora do grande diálogo que o romance institui.

A abertura dialógica do texto é condição fundamental para que a ironia aí se exerça. É indispensável, para a construção da significação irônica, que o leitor decodifique esta intencionalidade contida no texto. Em outras palavras, poderíamos dizer que nada pode ser considerado irônico se não for *proposto* e *visto* (ou lido) como tal: a ironia é um mecanismo intersubjetivo, que se exerce sobre o trânsito entre um *eu enunciador* e um *tu receptor* da obra de arte, cúmplices na construção do sentido<sup>2</sup>.

*Lusitânia* parece-nos, então, um “texto exemplar” da narrativa portuguesa contemporânea no que se refere à formalização da subjetivização e do dialogismo do discurso, que aí se exercem plenamente. Isto porque a *alteridade* está presente, como já indicamos, na própria escolha que dá forma ao modo de construção do romance: as cartas, necessariamente, mimetizam o sistema comunicativo que se toma como característico à produção da arte, fundado na noção de intersubjetividade, que incorpora a fala dos outros - intra e extradiegéticos - na construção do sentido. Além disso, como estas vozes atuam no romance em contraponto, avaliza-se a ironia como princípio estruturador do texto: é ela que, simultaneamente, controla o processo de narrar e oferece este processo como espetáculo, através de índices de metalinguagem, de auto-referencialidade, que o princípio dialógico das cartas favorece. São esses os pressupostos que trataremos, agora, de exemplificar.

Entre os vários diálogos que o romance institui, o diálogo intertextual é um dos bastante significativos (e trataremos, aqui, exclusivamente das referências externas ao romance que nos parecem extremamente significativas, deixando de lado inúmeras, "que vão de Ezra Pound à

---

<sup>2</sup> DUARTE, Lélia Parreira. Ironia, humor e fingimento literário. *Cadernos de Pesquisa*, Belo Horizonte: NAPq/FALE/UFMG, n. 15, fev. 1994.

metrificação vicentina", como observou Vasco Graça Moura numa resenha sobre *Lusitânia* publicada em 1982<sup>3</sup>).

A intertextualidade em *Lusitânia*, nos fragmentos que aqui destacaremos, vincula-se a dois gêneros da esfera sério-cômica definida por Bakhtin<sup>4</sup> - a paródia e a sátira menipéia - por partilhar com eles o mesmo instrumento: a ironia.

*Lusitânia* parodia o discurso camoniano - e o título do romance talvez seja o indicativo primeiro deste diálogo sério-cômico (logo, irônico) que aí se estabelece. Mas a presença de Camões é ainda mais textualizada, como no capítulo que abre o romance, em que a glosa ao episódio do Velho do Restelo acentua e reafirma o subtexto do poema épico, aquele que aponta para a ilusão do destino imperialista português, sombra nefasta e distorcida do seu *ser*:

São o que nos resta das descobertas e viagens, do apregoado império e seus naufrágios, dos sublimes sucessos, dos desastres em má hora anunciados por um velho de venerando aspecto, que ficara entre as gentes no cais, postos em nós os olhos, meneando três vezes a cabeça, descontente, a voz pesada um pouco alevantando, que nós no rio ouvimos claramente. (p. 262)

Observe-se como o Velho é - e também o seu discurso - simultaneamente o mesmo e outro: a repetição o instala no romance, mas o deslocamento do contexto da fala o atualiza, imprimindo ao seu (novo) discurso um ritmo próprio e uma motivação circunstancial específica, distinta da sua fonte, os quais marcam o distanciamento necessário para que a paródia se efetive. Nesse sentido, também a “familiarização” do discurso épico, dada pela sua prosificação e por substituições lexicais que o vinculam ao aqui e agora romanescos, subtraem ao texto de que o romance se apropria a autoridade do discurso axiologicamente fechado, porque ele brinca com a sua própria referência e, assim, marca a enunciação no enunciado - o pressuposto da metalinguagem.

---

<sup>3</sup> MOURA, Vasco Graça. Sobre Agustina e Almeida Faria. *Colóquio Letras*, Lisboa, n.69, p. 36-9, set.,1982.

<sup>4</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética (A teoria do romance)*. S. Paulo: Edunesp-Hucitec, 1988.

Também é Camões, já aqui o lírico, o *argumento de autoridade* invocado por João Carlos na expressão de sua paixão por Marta. A referência intertextual, individualizada, tirada do seu sossego atemporal e universal, é também índice paródico, fundado no mesmo movimento que inscreve e modifica:

A carta vai confusa como o desejo que de ti tenho, constantemente penso em nossos actos e arte de amar, nunca demais começados, confundidos, consumados, teus e deste que arde e não se queima. (p. 341)

A paródia, enfim, declara-se indubitavelmente, e até conceitualmente, no fragmento que segue, ao referir-se de uma só vez à história contada e ao processo de contá-la, deslindando em definitivo enunciado e enunciação e justificando o romance como um sentido que está a se construir - o que o inscreve na esfera da *escritura* barthesiana e aponta, uma vez mais, para o dialogismo da sua concepção:

Fala-me do que tem sido a tua vida. A nossa não merece parágrafo: paródia triste de não recorde que comédia pessimista, o inédito sabe a repetido. (p. 317)

À sátira menipéia, por sua vez, vinculam-se a (con)fusão de gêneros e o tom humorístico, explicitados, por exemplo, no capítulo terceiro do romance, de que a seguir se transcreverá um longo fragmento, necessário, no entanto, para que o conceito tomado se justifique. Ensina Bakhtin que a menipéia se caracteriza por um amplo emprego dos gêneros intercalados e pela fusão dos discursos da prosa e do verso, o que reforça a multiplicidade de estilos e a pluritonalidade do discurso, característicos do dialogismo da linguagem. Além disso, este fragmento enfatiza o efeito dialógico pela coloquialidade do tom das cartas, que remetem, inclusive, à máxima aproximação temporal possível entre fato e relato, característica da forma epistolar e artifício a marcar o inacabamento e a fragmentação das formas dialógicas.

Além disso, no mesmo fragmento, o resgate da oralidade pela narrativa pode ser percebido através do uso de formas consagradas pela tradição, como o trocadilho e a trova

popular, bem como pelas receitas culinárias que pontuam o texto, elementos que a ele imprimem um carácter familiar e afetivo, ao mesmo tempo em que, pelo recurso a essa “fala comum”, convocam o leitor, que pode, inclusive, identificar a sua “experiência” com aquilo que lê, constituindo-se, a nosso ver, como uma forma eficaz de abertura para o diálogo. O enunciador, João Carlos, também dialoga, evidentemente, com o receptor intradieético de sua fala (sua irmã Arminda), não só por invocá-lo formalmente (é este um procedimento inerente ao gênero epistolar) como também pela evocação de uma experiência comum, encurtando ao máximo a distância enunciadador-enunciatário, da mesma forma como o verificamos com relação ao leitor, que está “do lado de fora” da narrativa.. É, enfim, um diálogo que configura um mundo nada épico, familiar, da conversa para ‘matar o tempo’, na cozinha, no quintal, no refúgio que a casa já significara para ambos. O discurso lúdico, associado a um tom evidentemente nostálgico, certamente atua como ponte sobre o fosso que separa no mundo os dois irmãos, dando-lhes a ilusão de uma proximidade que eles agora não mais partilham:

Caso contudo insistas na asneira de casar, dou-te uma solução para a 2a. quinzena de cada mês, chamada quinzena do Spaghetti, quando a falta de massas obriga a recorrer às outras, trazidas da China pelo Marco Polo. Em caso de penúria, Spaghetti Aglio e Dio, preparado à base da fé, de resto só leva: 400 gramas de spaghetti e 4 colheres de sopa de azeite no qual se fritam 3 dentes de alho picado. Para ficar al dente coze-se nove minutos, não vinte como se faz aí. Um pouco mais caro, mas ainda melhor, Spaghetti al Pesto que acabo de comer na Trattoria da Ignazio:

50 g de azeite  
2 a 4 dentes de alho  
2 colheres de sopa de parmesão  
3 colheres de sopa de folhas de basílico ou  
1 de basílico seco  
1/8 litro de água quente

Depois de bem pisado o alho com basílico e queijo no gral, é misturado devagar ao azeite e sobre ele deitada a massa fumegante (passá-la por água fria dar-lhe-ia fatal pneumonia). Para os tempos mais fartos lembrar-te daquela receita da nossa infância:

Pega num touro  
Pisa-o no gral  
Fá-lo um bolo  
Isso que vale?  
Só terá cura  
Na sepultura

sepultura com que sempre sonhava em miúdo sem saber quem fosse o defunto, recordas-te de te contar? (p. 272)

Instalado, então, o “pano de fundo” que permite pensarmos em *Lusitânia* como um romance em que o dialogismo da linguagem se realiza de modo inequívoco, e conceitualmente assentado, de início, que o dialogismo é condição para que a ironia se efetive, uma vez que ela é estratégia discursiva fundada na intersubjetividade, podemos pensar na História como um interlocutor da ficção e na ironia como o modo do diálogo que aí se estabelece.

A escrita da História se faz, em *Lusitânia*, tendo como objeto imediato, e concreto, a Revolução. No entanto, é possível, também, ler *além* da glosa a este acontecimento específico e pensar naquela *imagem* de um *ser* histórico que pela ficção se tensiona.

Diz Vasco Graça Moura, na resenha sobre *Lusitânia* há pouco referida, que esse romance lança um olhar frio sobre a utopia revolucionária, inscrevendo-se, na verdade, como uma *contra-utopia* da revolução falhada, que poderia ter como epígrafe "Almeida Faria ou a des-figuração do mito", epígrafe que alertaria o leitor para o fato de que a escrita romanesca funciona, aí, como contra-instrumentalização, no sentido por nós apontado, de início, de uma voz *outra* que impede a cristalização e a utilização sistemática, consagradora e oficializada dos sentidos atribuídos ao acontecimento revolucionário, por perturbá-los incessantemente através do olhar irônico que a eles lança. Impede, portanto, a petrificação da História: pulveriza-a, imprime-lhe ritmo e movimento, minando, também, qualquer pretensão de se estabelecer sobre ela uma leitura impune, imune ao turbilhão das marchas e contramarchas que a cada instante modificam a face do mundo. Faz ver, enfim, que há sempre uma *outra* História possível, já que, dialogicamente, o seu estatuto sempre será o da reversibilidade, da incompletude e do inacabamento.

Assim, seria possível entrever a problemática da consciência portuguesa diante do seu *ser* histórico ininterruptamente em construção no âmbito revelador da escrita, o que indica a *organização discursiva* do romance como ‘ícone’ do crivo a que se deseja submeter a leitura da História. Daí, pensamos, a estrutura dialógica do texto confirma a permanente *tensão* que



necessariamente deve monitorar qualquer interpretação dessa História que se queira esboçar. Além disso, a revolução inicia, sim, um "tempo de gente cortada", que vê se modificar a trilha dos seus passos na História e fica, por isso, em compasso de espera, 'em suspensão', sem saber, ainda, qual "o ritmo certo desta festa ainda indecisa acerca de qual dos caminhos a seguir".

Tudo porque, ao *fado* imperialista, contrapõe-se a crise que culmina no *fato*, na ação revolucionária. Passados às suas mãos o poder e o dever de construir uma (nova) História, o *ser português* ainda não sabe o que fazer face a ela, e um possível ímpeto inicial, metonimizado nos personagens do romance, parece ser o de "sair de cena", deslocando-se, quer para Veneza ou Angola, quer entrando no sonho ou na morte.

Daí o 'falhanço existencial' deste *ser*, no *agora* revolucionário, tal como *Lusitânia* o problematiza: ele soube fazer, mais ou menos conscientemente, mais ou menos voluntariamente, levado pelo desejo ou pela inércia; mas não sabia, ainda, *para quê* tinha feito.

xxxxxxx

O nosso parece ser, definitivamente, o tempo da *reversão*, mais que o da negação: o que o caracteriza é sempre o ser e o não-ser, que a *disjunção*, a *dissidência*, a *dissonância* sintetizam e significam. É aí que a *paródia* sossegadamente se instala como o gênero da contemporaneidade: espelha e nega o mundo que recria, é ele e o outro nele contido.

*Lusitânia*, então, como paródia, instala e solapa a 'boa consciência' revolucionária. Ao tomar por referente o tempo e o modo da revolução, faz para ela convergir o olhar revelador que a ficção, como o outro da História, pode provocar. Neste sentido, o que dizer do título do romance?

*Lusitânia* pareceu-nos, sempre, um título muito significativo, por abarcar um universo histórico que é, em síntese, objeto do romance: da origem mítica ao percurso de uma heroicidade

épica (assunto, também, de seu antecessor mais ilustre, *Os Lusíadas*, presente inequivocamente no romance, até pelo índice em que, neste sentido, o título se torna), heroicidade que abarca, também, o futuro grandioso da “Nação eleita”; no entanto, o lastro paródico do romance enevoa este sentido grandiloquente e, assim, interpõe uma sombra entre a *imagem* (historicamente construída) e o *ser* que nela se reflete e refrata, sem eliminar, contudo, o anseio pelo momento em que, enfim, *imagem* e *ser* coincidirão. E, nesta busca, o texto literário, ainda que se assumindo cada vez mais inequivocamente como um fazer de outra esfera que não a do real, a do mundo, a da História, e justamente por isso, continuará a ter, sem dúvida, um significativo - e intransferível - papel a cumprir.