

RESUMO

Este trabalho pretende comparar e analisar a Intertextualidade e a Paródia que se realizam nas obras *Em Liberdade e Espingardas e Música Clássica*, de Silviano Santiago, brasileiro, e de Alexandre Pinheiro Torres, português. Pretende, ainda, mostrar os aspectos históricos, políticos e culturais ocorridos em Portugal e no Brasil, e que estão presentes em ambos os discursos literários.

PALAVRAS-CHAVE: intertextualidade, paródia, história, metaficção.

ABSTRACT

This work intends to compare and analyze the intertextual and the parodic process in *Em Liberdade* and in *Espingardas e Música Clássica*, whose authors are Silviano Santiago and Alexandre Pinheiro Torres, Brazilian and Portuguese writers, respectively. It also attempts to make a discussion around the historical, political and cultural aspects revealed in both texts, in order to show the relation between the Literature and History, about the events occurred in the countries of these authors and in which they process their discourses.

KEY WORDS: intertextuality/ parody/ history/ metafiction.

A meu marido, João Luís Cabral e a meus filhos,
Júnior e Ivana.

Agradeço, em especial, à Professora Dra. Maria Aparecida de Campos Brando Santilli, pela orientação, pela compreensão e por tornar possível este momento. À inesquecível mestra meu eterno reconhecimento.

INTRODUÇÃO

Este trabalho pretende desvendar o procedimento intertextual em que se sustentam as obras *Espingardas e Música Clássica* (1989) e *Em Liberdade* (1994), respectivamente de Alexandre Pinheiro Torres e de Silviano Santiago. Ao analisar as narrativas dos autores, houve necessidade de estender-se à inserção crítica no sistema literário português e brasileiro, a instâncias da história recente e à anterior dos dois países.

O texto de Pinheiro Torres parodia *Amor de Perdição* (1862), de Camilo Castelo Branco, em visão dialógica, através da qual se manifesta a utopia da *redenção* do homem português, bem como se questionam as bases do imaginário nacional, em que se articula a temática da *perdição x salvação*, em processo de intertextualidade. Ao sabor de uma narrativa épica, o trecho se alinha em uma unidade de tempo compacta: cerca de quinze dias (entre 1961 e 1962), e se ambienta em uma cidade fictícia de Portugal. Movimenta-se a ação em torno de uma paralisação, em uma indústria têxtil, de propriedade do Juíz aposentado, Tadeu de Albuquerque.

Na obra *Em Liberdade* (1994), de Silviano Santiago, confluem vários momentos da realidade política brasileira, sob o aspecto das “lutas pela liberdade”, através do diário escrito por Graciliano Ramos (1892-1953), no intervalo entre a sua saída da prisão, a 13 de Janeiro de 1937, e a instauração do Estado Novo, período do governo Getúlio Vargas, sob regime ditatorial. O autor de *Vidas Secas* havia permanecido durante dez meses e dez dias em diversas prisões, tendo sido transferido muitas vezes – da cadeia de Pirajuçara, em Maceió, para o Forte Cinco Pontas, em Recife, depois, transportado nos

porões do navio Manaus para o Rio de Janeiro, onde ficou na Casa de Detenção. A seguir, rumou para a Colônia Correccional de Ilha Grande.

Por esse tempo, Graciliano escreveu apontamentos minuciosos sobre a vida na prisão, os quais deram embasamento a *Memórias do Cárcere* (1953), vindo à estampa, postumamente. Embora não estivesse filiado ao Partido Comunista (só o faria em 1945), nem participasse de qualquer grupo revolucionário, ou tivesse cometido algum impropério contra o governo, Graciliano foi preso – após sofrer pressões, ameaças, tornando-se, por decorrência, o mais torturado dos romancistas brasileiros, em época de repressão e censura.

Em Liberdade mantém momentos que dialogam entre si: seja o do diário de Graciliano Ramos, ao sair da prisão, para onde fora levado pela ditadura getulista, seja pelo diário “intrínseco” de Silviano Santiago, cuja geração começava a usufruir a liberdade dos idos de 1981, ao quebrar-se a hegemonia da ditadura militar de 1964. Composto a partir de “falsas memórias”, o texto simula as “recordações” de Graciliano Ramos, na inter-relação da língua, memória e história, encontrada em *Memórias do Cárcere* (1953). Questiona, ainda, o elo entre ficção e história, fala e língua, pensamento e realidade, revelando-se em um processo inovador ao retomar a produção de Graciliano Ramos por fatos e vultos perseguidos da Revolução de 1964.

Paródia bem sucedida do renomado livro *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco, *Espingardas e Música Clássica* sincroniza-se ao contexto da ditadura salazarista, para remeter a uma possibilidade de “salvação”, em contrapartida ao “manual amoroso” do desespero romântico. Parodiam-se

situações e tipos em face da realidade portuguesa, quando a ditadura minimizava “a cultura popular e a inteligência com sua truculência subeuropéia” (1989, capa). No pensamento do homem, confinado solitariamente a um contínuo degrado, empurrado pela adversidade social de seu país e pela política irrealista de construção do império colonial, a *perdição*, tradicionalmente ligada ao *amor*, tinha uma dimensão mais ampla, segundo Pinheiro Torres. O degrado dos amantes, em *Amor de Perdição*, é similar ao dos contestadores do regime político e ao dos emigrantes. Enquanto seguiam os “Simões” para fora do país, restava apenas resignação às “Teresas”, que ficavam.

Essa perspectiva fatalista é demolida no livro *Espingardas e Música Clássica*, pois novos tempos indicavam a derrocada final das constantes históricas que marcaram o “fado” de Portugal, por quinhentos anos – o império colonial e as forças políticas internas interessadas na sua continuidade. Em 1961, dá-se a incorporação de Goa, Damão e Diu pela Índia e o início da luta armada de libertação nacional nas colônias africanas. Há, assim, uma perspectiva de *salvação* no ano do centenário de *Amor de Perdição*, 1962. Assiste-se em *Espingardas e Música Clássica* à transformação das personagens Simão e Teresa, alienadas dos valores sociais a que se viam submetidas, no romance camiliano. São, na proposta de Alexandre Pinheiro Torres, capazes de conquistar sua *salvação*, não por uma solução individual, como se proporia no Romantismo, mas sob a ótica social, pela ação coletiva.

A grande originalidade do livro reside, precisamente, na subversão do modelo de história passional. A paródia, elemento determinante da unidade

artística da obra, no que diz respeito à visão da realidade efetiva, será objeto de um exame mais acurado neste trabalho, permitindo aferir o viés pelo qual a dualidade *perdição x salvação* vem a ser reformulada.

Pinheiro Torres e Silviano Santiago optam por fraturar a estrutura tradicional do romance em favor de uma literatura impregnada de potencial filosófico e ideológico, como conteúdo que se amalgama na forma discursiva. Revela-se em suas obras uma apologia dos anseios da pátria e do povo. A utopia da independência formata-se pelas estratégias discursivas de construção de um devir literário, nas quais os recortes históricos ampliam e diversificam a visão acerca da problemática político-social, posta também em um devir histórico de Portugal e do Brasil.

A intertextualidade com a obra *Em Liberdade*, cuja *ficção*, interpretadora de interpretações, legitima uma intimidade transgressora literária afetiva e política, estará sendo analisada em função de *Espingardas e Música Clássica* e *Memórias do Cárcere*, já que *Em Liberdade* detém um processo inovador que retoma o texto de Graciliano Ramos. Será utilizado o método comparativo-analítico que norteará esta pesquisa a partir da paródia e da ficção-limite, salientando as semelhanças e diferenças que conduzirão à explicitação do tema: *apropriação* e *transgressão*. A investigação que subsidia este trabalho pode-se considerar dupla: bibliográfica e de campo, como fundamento para explicar o contexto social e literário em que emergem as obras, a sintomatização e análise dos elementos observados.

As fontes de pesquisa bibliográfica foram acrescidas da busca de dados, no caso de Alexandre Pinheiro Torres, em Portugal (Amarante e Coimbra),

através do contato com os familiares do Escritor, visto que publicações acerca de sua vida e obra são escassas.

A fundamentação teórica deste projeto é a da literatura comparada, ao mesmo tempo em que se lança mão de outros subsídios que contribuem para esclarecer as apropriações e as transgressões realizadas nas narrativas pela recriação da linguagem dos dois autores, a qual promove rupturas com as expectativas do leitor sobre os acontecimentos que se sucedem. Como resultado, foram obtidas novas caracterizações dos referidos *textos-discursos* em relação a seus textos-matrizes. Reflete-se acerca da desmontagem paródica da obra *Espingardas e Música Clássica*, assentando-a nas “pistas” oferecidas pelos principais críticos da atualidade, conforme se pode conferir na Introdução deste trabalho.

A procura da inteligibilidade processa-se a partir desse olhar sobre o contexto, demarcado por uma prática literária que procurará convencer o leitor a reconhecer nos escritos de Pinheiro Torres e de Silviano Santiago mensagens premeditadas que jamais se diluíram ou diluirão pelo caminho. O processo linear a que se submeteram os autores merece ser considerado, ou seja, a necessidade de expressão, a formulação de um sentido, a redação do texto, a demanda de um mecanismo de difusão, a descoberta de um destinatário e, finalmente, o reconhecimento da coautenticidade literária de seus produtores.

O itinerário confrontativo deste estudo procurará divisar as relações entre texto, contexto, época literária, época histórica e suas recorrências, e recepcionará teorias cujo olhar sustém-se sobre a relação obra-horizonte-de-

espera, pressuposto básico para a prática de leitura. A despeito de não ser o sentido da obra estável e hermetizado sobre si, consolida-se nas fendas do posicionamento autor-receptor, e a leitura, mais que simples revelação sígnica, intima a coparticipação do leitor. Buscou-se inteligir o processo da apropriação que conduz à dessacralização da obra de arte, realizada quando o artista inverte, intencionalmente, pelo lado crítico e/ou irônico-satírico, o significado de um signo cultural.

Dedica-se o primeiro capítulo, de certa forma preambular, à reflexão sobre o artefato literário e a postura combativa do Escritor, através da perspectiva estética, ideológica e histórica, em que se representam, dado que o discurso narrativo se reflete como modo de articulação dos elementos constitutivos da ficcionalidade, estabelecidos diacronicamente. Recorre-se a postulados do Neo-Realismo, que se organizam em um pequeno historial, no qual se expõem os motivos estético-ideológicos de tal tendência, aproveitando-se, a seguir e em especial, algumas reflexões sobre este momento literário. Foram introduzidos neste capítulo reflexos neo-realistas visíveis em *Espingardas e Música Clássica*, com base na obra *O Movimento Literário Neo-Realista* (1977), de Pinheiro Torres. Concebe-se, assim, o confronto, tendo em vista a proximidade que se interpõe entre a narrativa de *Espingardas e Música Clássica* e o clima neo-realista, já que a concepção da obra se dá nesse período (1962), mas só viesse a publicar-se em 1987.

A seguir, considera-se o percurso biobibliográfico dos escritores Camilo Castelo Branco, Alexandre Pinheiro Torres, Graciliano Ramos e Silviano Santiago aproveitando-se para elaborar comentários críticos de algumas

produções. Insere-se aí espaço para reflexão sobre os *intertempos*, onde se articulam os tempos e os textos, bem como os eventos históricos, sociais e literários coevos. Complementa-se com o subcapítulo intitulado *Memórias do Cárcere: entreolhares*. Pareceu relevante confrontar *Memórias do Cárcere*, de Camilo Castelo Branco com *Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramos, que os autores Alexandre Pinheiro Torres e Silviano Santiago respectivamente retomam, por suas proximidades factuais e circunstanciais.

Prossegue-se sob a orientação teórica de alguns estudiosos da vida e da obra de Pinheiro Torres, assim como se recolhem as contribuições obtidas da família do Autor, mais precisamente, da escritora Maria Eulália de Macedo, cunhada do escritor português. Também as referências bibliográficas encontradas na Biblioteca de Amarante, em 2001, foram imprescindíveis para o trabalho. Vale-se, ainda, dos estudos de Samira Youssef Campedelli, da apresentação e dos prefácios de *Espingardas e Música Clássica* e *Em Liberdade*, tendo em vista a variada reflexão aí apresentada pelos críticos Luís Rebelo, Abdala Júnior e o próprio Silviano Santiago. As correspondências enviadas pelo autor português às suas estudiosas e divulgadoras na Universidade de São Paulo, professoras Maria Aparecida de Campos Brando Santilli e Samira Youssef Campedelli, em 1997, auxiliaram, e muito, na empreitada.

Quanto a Silviano Santiago, abundante fortuna crítica foi encontrada. Assim, amplo material foi utilizado, como os escritos imprescindíveis de Wander Melo Miranda, que atendem às necessidades de qualquer pesquisador

que objetive conhecer a obra não só do ficcionista mineiro, mas também de Graciliano Ramos.

Na meta deste estudo comparativista, dentre os vários especialistas acerca da intertextualidade e da paródia, foram consultados: Gerard Genette, Júlia Kristeva, Linda Hutcheon, Mikhail Bakhtin *et alli*.

Desenvolve-se, finalmente, um estudo das *vozes narrativas*, respaldado em Oscar Tacca, aplicado a *Em Liberdade*, já que, somando-se a essas vozes, o discurso narrativo engendra o enredo. Reflete-se, também, sobre o percurso entre a *Memória e o Diário*, bem como acerca do *Abismo da narrativa*. Elaborase, a seguir, uma análise a respeito da figura do *Escritor e a arte de escrever*, mostrando-se o *alinhamento* e o *compromisso* de Silviano Santiago e Alexandre Pinheiro Torres, com base nas propostas teóricas de Raymond Williams, *Marxismo e Literatura* (1977), e de Benjamin Abdala Júnior, *Literatura, História e Política* (1989).

Apresentam-se as considerações finais e a bibliografia.

1 LITERATURA, HISTÓRIA E COMPROMISSO

As obras analisadas neste trabalho inserem-se em espaços distintos do ponto de vista histórico. Procurou-se reuni-las enquanto conjunto de discursos portadores de constantes engajadoras e dialéticas. Privilegiou-se o exame do movimento literário denominado Neo-Realismo, uma das tendências com que

se abre a literatura contemporânea, em Portugal. Esta tomada se deve ao fato de ter como um de seus maiores teóricos Alexandre Pinheiro Torres, que, segundo ele próprio, não se achava inserido como ficcionista em tal tendência.

À revelia da opinião do eminente Escritor e de alguns críticos de sua obra, também se pretende desvendar determinadas particularidades dessa tendência, em *Espingardas e Música Clássica*, de sua autoria, que aqui se focalizará.

1.1 O artefato literário: signo de cosmovisão e ideologia

Como se sabe, a literatura tem sido considerada um campo fértil de caça, face ao prazer sem preço que nela pode ser encontrado, apesar de nem sempre proporcionar os melhores resultados, no tocante a seus objetivos, ou mesmo à sua aceitação ou não, à cumplicidade que se supõe na relação escritor-leitor. A partir de experiências de autores desalienados do processo social, supera-se a ausência de combate que vem se mostrando desastrosa para um público ávido de tomadas de consciência e de ações sociais solidárias, cuja expectativa, em relação ao artefato literário é a da compatibilidade de uma narrativa de debate, polemizadora, com a indescartável qualidade artística.

Se uma publicação possui índole provocatória, certamente proporcionará uma visão plena do objeto artístico, uma vez que não o toma isolado do processo integratório-social. Tampouco se pode negar que uma das

propriedades que a literatura se arroga, como prática de índole estética, é a de representar certa cosmovisão ligada à História, embora não deva ser, por força, um veio de ilustração de fatos históricos ou de reflexões sociais. Sabe-se que a literatura tem sido utilizada como instrumento para estudiosos em geral, como é visível em textos direcionadamente marxistas, em que se quer forçar a natureza das obras literárias, de modo a se constituírem repositório de caminhos ideológicos.

Por sua vez, a História reflete dialeticamente a arte e esta insere a obra literária no momento e nas condições em que foi gerada. Afinal, a arte, determinada aqui e agora, capta sua eternidade e valor universal da realidade histórica que representa um momento insuprimível da experiência humana. Concepção que pressupõe, no caso da literatura, procedimentos de cunho estético-literário, ficcional, metafórico e simbólico, não apenas um repositório puramente documental dos elementos que nela se representam. O conceito de arte como representação já se encontra na chamada antiguidade clássica, em textos aristotélicos e platônicos, aplicado ao âmbito estético-literário, tratando-se dos modos e meios de imitação, dos procedimentos técnico-artísticos por eles solicitados. Há, na *Poética*, como se sabe, uma parte dedicada à imitação – a tragédia e a comédia - e outra que se constitui da narrativa do próprio poeta, manifestada nos ditirambos. Há, ainda, a última, que se compõe pelas duas, apresentada como *canon* para a epopéia e outros gêneros. Aristóteles distingue as espécies imitativas da poesia, onde concebe a acepção de criação literária em função do modo como se utiliza a forma narrativa e o recurso a

todas as pessoas imitadas, de modo que operem e ajam elas por si mesmas, conforme ocorre na dramatização.

Outra diferença apresentada pelo filósofo grego reside no juízo de valor, privilegiando a importância da representação dramática - a tragédia como forma mais valorosa do drama, que se sobrepõe porque incorpora todos os elementos da epopéia, além do que, a melopéia e o espetáculo cênico acrescentam os prazeres por ela propiciados. Ao poder de fazer claro, próprio da representação, na leitura ou na cena, amplifica o potencial da imitação, promove a grande evidência representativa, referida por Aristóteles; leva, mesmo, a exibir, através de um elemento representante, a figuração de um ausente representado. Considere-se, a propósito, a citação de Carlos Reis (1995, p. 80), acerca da obra *Mme. Bovary*, de Flaubert, na qual a cidade de Rouen, noticiada no livro, reduz-se a ausente representado, embora se mostre artificialmente por meio do *representante* que é a narrativa enunciada, sumário artístico, que se obtém pela apelação discursiva, por vezes minuciosa, de lugares ou coisas conhecidas, de modo que todos os elementos estejam subordinados à condição ficcional de um romance, instrumento artístico que se permite socorrer de mecanismos técnico-literários, tais como: focos narrativos, procedimentos simbólicos e imagísticos, descrição de figuras típicas etc.

Em *Espingardas e Música Clássica* (1989), um dos textos selecionados neste trabalho, a cidade de Amarante, em que viveu parte de sua vida o escritor Alexandre Pinheiro Torres e que ele conheceu como ninguém, isso é realmente significativo. Fica evidente que o espaço revivido remete ao mundo real (Amarante) ao qual corresponde o mundo ficcional da cidade de Frariz do

Tâmega. A representação ficcionalizada opera uma refiguração, conforme indicia o próprio nome criado pelo autor. Há dois procedimentos solidários entre si: um que se formata na representação imitativa radical e outro que se manifesta no congênito fingimento do processo de representação. Quando esta é eficiente e adequada é porque consegue confundir-se com seu referencial. Para funcionar como representação, só levando a confundir com o objeto representado é que suscitará com eficiência a *inautenticidade*, própria do objeto artístico que é, por natureza, simulação, fingimento, inerentes à representação estética.

Nesse particular, no texto de Alexandre Pinheiro Torres, há simulação do social. A manifestação de vida é manifestação de vida social, de tal forma convincente, por fazer das personagens indivíduos de um todo gregário humano, cuja existência subjetiva grupal corresponde à existência objetiva pensante e experiente. As relações vivas e recíprocas entre o individual e o social estruturam um modelo abstrato de certas estruturas sociais, que muitas vezes não produzem modos privilegiados de representação, o que faz com que a obra literária não se desligue da sociedade e da história. Enquanto dialoga por vários modos com a cultura, com o imaginário em que se insere, o escritor traduz a cosmovisão que enuncia sua cumplicidade com o tempo e o espaço histórico, em um patamar onde se coloca certa reação emocional diante dos temas, valores e soluções expressados.

A rigor, a cosmovisão de que este capítulo se ocupa denuncia uma reação emocional do Autor diante da temática, dos valores e soluções expressivas que seleciona, gerando eventos que o entusiasma, ou que o

desagradam. Sinônimo de mundividência no texto literário, a cosmovisão implica, no caso de Pinheiro Torres, certo olhar contestário diante do mundo e desencadeará uma resposta formulada esteticamente a estímulos que se traduzem no livro enquanto atendimento às solicitações da sociedade. Certos aspectos fundamentais da cosmovisão são notórios em determinadas obras literárias como *Dom Quixote* (1606), de Miguel de Cervantes, que dialoga textualmente com as novelas de Cavalaria; ou Fernão Mendes Pinto, como representante da narrativa de viagem.

Goldmann (1975, vol. 1, p. 291-292) assinala que a qualidade artística das obras literárias deve manifestar-se diretamente na coerência que envolve o tempo, o espaço histórico e a consciência coletiva dominante pertinente à visão de mundo. Deve configurar um sistema de pensamento que em dadas condições impõe-se a um grupo humano que se comunica, em situação econômica e social. Uma propriedade relevante na cosmovisão enunciada pelas obras *Espingardas e Música Clássica* e *Em Liberdade* está em seus autores dialogarem com a História, ao representarem a explicitação de seus temas, figuras e eventos. Bakhtin (1998) pondera em estudo sobre o *cronotopo* (cronos/espaço) que a obra literária interage com o momento histórico, independentemente das referências desse tempo, pelo fato de expressar o *cronotopo* a unidade artística da obra nas suas relações com a realidade, pois na arte e na literatura todas as determinações espaciais e temporais são inseparáveis, sempre matizadas desde o ponto de vista emotivo-valorativo. Nesse processo, torna-se possível a relação com a realidade, uma vez que, pelo discurso que enuncia, a obra literária sustém vozes e aspectos diversos

de outros discursos; estes projetam-se nela, em seu tempo, no seu passado. Não é possível um discurso neutro, pois quem escreve inflete sua perspectiva, não importando se é a verdadeira. Em se tratando de ficção, o critério a ser observado é o da verossimilhança e não o da verdade.

Pode-se recorrer ao exemplo do escritor José Saramago (1922), que enveredou pelo caminho de grande desafio, ao compor *Memorial do Convento* (1980), um *boom* literário, no qual valoriza personagens como Padre Bartolomeu de Gusmão, figura intrigante e enigmática. Versado em Teologia, o padre que teve envolvimento com a Inquisição torna-se personagem de proeminência na problematização da história do Convento de Mafra. Livros como *Memorial do Convento* são geradores de conhecimento pela forma questionadora com que retomam fatos e vultos dos quais se apropriam.

Se os ficcionistas elaboram suas criações a partir de documentos já consagrados, significa que não se aceitam fronteiras rígidas entre os gêneros. Nesta dinâmica, a narrativa se constrói com a pluridiscursividade, postulada, também, por Bakhtin, que concebe a linguagem literária enquanto sistema vulnerável a implicações históricas e ideológicas bastante diversificadas¹. Há um ideograma, ou seja, instaura-se a possibilidade de atuação de uma dinâmica intertextual de incidência ideológico-social, que permite estabelecer, pela linguagem, um diálogo efetivo entre a produção literária e as coordenadas históricas e sociais que a regem, conforme sugerem Medvedev e Bakhtin em *The Formal Method In Literary Scholarship: a Critical Introduction to*

¹ Maria Aparecida de Campos Brando SANTILLI. Aula. Maio/ 2000, FFCH. Universidade de São Paulo. São Paulo: Brasil. Área: **Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. Curso: Transleituradas na ficção.**

Sociological Poetics (1978): o ideologema, num trabalho artístico, adentra uma relação química com os traços da ideologia artística: “*Its ethical, philosophical spirit, and its ethical-philosophical responsibility is absorbed by the totality of the author’s artistic responsibility for the whole of his artistic statement*” (MEDVEDED, BAKHTIN, 1978, p. 22).

A linguagem torna-se diversa a cada momento de sua existência histórica, em função de cada época, só assim é possível encarnar as contradições sociais e ideológicas entre o presente, o passado, entre os diversos tempos, grupos sociais, correntes, escolas, círculos etc. A interação história/literatura não é um fato recente, verifica-se em obras antigas, como ocorre no romance, no drama histórico e na epopéia. A incorporação dos elementos históricos não se esgota face às diversidades de representação literária da própria história, notadamente, em obras como as anteriormente citadas.

Em clave intertextual similar, sustenta-se a ficção *Em Liberdade*, de Silvano Santiago, articuladora de intrigantes escritos dialéticos, estabelecendo um intertexto com a geração do próprio narrador, onde se prenuncia a abertura democrática no Brasil, com o enfraquecimento da ditadura de 1964. Foi concebida entre 1978 e 1981, quando o Brasil vivenciava o período de maior tensão do governo Geisel (1974-79) e ocorreu o episódio da morte do jornalista Wladimir Herzog, a 16 de outubro de 1975.

O que se torna fascinante na análise desses gêneros textuais, tanto em Alexandre Pinheiro Torres como em Silvano Santiago, é a emergência de

determinados aspectos relevantes, respectivamente da história de Portugal e do Brasil. Produzido em 1962, ano do centenário do romance *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco, e por este sugerido, *Espingardas e Música Clássica* gera a rebeldia em algumas personagens que, na obra camiliana parodiada, eram seres alienados, com pouca iniciativa, sujeitos à opressão familiar e política; sem esquecer-se da inclusão das lutas ultramarinas, os decorrentes exílios, fatos que têm relação com Pinheiro Torres e sua época, pelas várias conexões que se vão estabelecendo com os diversos tempos e textos.

Nessa linha de considerações, a representação não obedece aos cânones de um historiador propriamente dito, já que o autor ficcional não estabelece o mesmo compromisso de fidelidade ao factual, quer seja dos narradores, de personalidades ou de cenário da história; os dois autores se servem de uma reconstituição, respectivamente, para estabelecer uma sincronia: com o romance de Camilo e aquele que o incorpora, no contexto da ditadura salazarista, para conduzir a uma possibilidade de *salvação*; e com o texto da ditadura getulista, retomado de *Memórias do Cárcere*, na elaboração de *Em Liberdade*.

1.2 A polêmica entre o Presencismo e a proposta Neo-Realista

O *Presencismo* e o *Neo-Realismo* formularam romances de resistência contra a descaracterização do homem frente a pressões externas marginalizantes, que o reduzem a indivíduo de segunda mão, ou simplesmente a uma máscara sem vida e sem vontade. Se a *Presença* propunha uma literatura que buscava entender o substrato profundo da *psique* humana, era diverso o trajeto dos *neo-realistas*, que se voltavam para o fenômeno da alienação no plano da luta de classes.

Duas propostas, até certo ponto divergentes, ocupam espaço revelador no romance. Ao procurarem abordar as camadas da *psique*, os presencistas caminham pelo psicológico, pela análise dos arquétipos, à procura de um substrato que identificasse o homem com os homens de todas as épocas. Ao comporem um romance de denúncia, sobretudo os primeiros neo-realistas, elaboram um texto direto e objetivo, que o torna ortodoxo, tocando o panfletário e a transparência. Tende à simplificação da análise e conhecimento do homem e afeta a própria denúncia social, se a reduz a um maniqueísmo, à luta primitiva entre o Bem e o Mal. A estrutura romanesca vê-se atingida e o romance se compromete com a mensagem premeditada, reinventando o mundo baseado nos pressupostos ideológicos que lhe limitam a forma. A análise cientificista cede espaço à ideologia marxista da luta de classes.

Não se pode negar que as duas tendências literárias contribuíram amplamente para o surgimento de uma nova ficção. É o romance contemporâneo português que emerge com o predomínio do princípio da resistência, o deslocamento da representação, do modo sublime para o baixo, através do qual o cidadão comum se transforma em centro gravitacional da

escrita. Redescobre-se a força sempre atuante do romance e produz-se uma literatura peculiar, cuja tônica é a resistência à opressão, além da reflexão sobre o país, após o 25 de Abril, e ainda, a consciência da necessidade de renovação dos procedimentos formais. Essas peculiaridades contribuíram para a transformação do panorama da Literatura Portuguesa, criando um novo ciclo, ainda que sejam particularíssimas as características de cada escritor.

1.2.1 A produção literária do Neo-Realismo

É conveniente para esta reflexão uma passagem pelos pontos de partida e pela evolução das posições estéticas neo-realistas. Assim, pretende-se, nesta instância, reconsiderar o Neo-Realismo, em Portugal, sem registrar apenas os fatos comuns, durante o período em que se realizou, mas o espírito combativo que a literatura projetou, no sentido de fixar-se como pensamento estético, denunciador e transformador.

Relembre-se que, na primeira metade do século XX, na década de 40, a chamada estética literária neo-realista foi-se firmando na literatura portuguesa. O romance brasileiro de 30, entre outras fontes, serviria de referência; precisamente, o de cunho social, o regionalista do Nordeste brasileiro, onde se situam Graciliano Ramos, Jorge Amado, José Lins do Rego, muito lidos pelos escritores portugueses de então. Enquanto por motivo de ordem política, a produção literária de outros países, quando abordava questões sociais ou políticas, era cerceada em Portugal, o mesmo não ocorria com a literatura

brasileira, graças aos vínculos culturais e de amizade entre os dois países. Sublinhe-se que, ao contrário da literatura Presencista, de cunho eminentemente psicológico, o Neo-Realismo concentrava seu pólo de atenção na vida dos trabalhadores do campo, em face da ideologia sociologizante que interessava aos seus adeptos. Tratava-se de uma literatura comprometida com a revolução social, antiburguesa e questionadora da situação política dominante. Com o romance *Gaibéus* (1940), de António Alves Redol, considera-se iniciado o movimento literário neo-realista, cujo programa de ação o situa frontalmente contrário ao da Presença. Ao desenvolver aspectos realistas da obra de Ferreira de Castro, que se mostravam na década de trinta, com *A Selva*, seus adeptos propugnavam uma literatura engajada, de ação socializante, que visasse a transformar a sociedade com a denúncia das desigualdades sociais. Teria surgido por volta de 1930 e poderia ser vista como um novo Humanismo, pela reação contra a chamada literatura burguesa, predominante no período pré-guerra. Pretendeu, ainda, aproximar-se de modo autêntico, lúcido, dos problemas do povo português, já que isso se tornara premente, de urgência. Revelou-se em Portugal, por alturas do início da Segunda Guerra Mundial, com uma nova postura, emergindo sob a influência de tendências literárias que na Europa e nas Américas mostravam não desconhecer os mais instantes apelos do homem comum.

Entre 1930 e 1940, alguns escritores buscaram no pensamento presencista um centro atrativo, pois a Presença afrontava as fórmulas convencionais de literatura. Os ecos parisienses ressoavam entre escritores e artistas que se agruparam em torno da revista *Orpheu*. O quadro da literatura

portuguesa ainda refletia, por volta de 1925, sobrevivências românticas, do sentimentalismo amoroso e do historicismo, retocadas pelo gosto decadente ou pelo saudosismo, bem como pelas preocupações da prosa rica, à moda de Camilo ou Fialho de Almeida, ou mesmo, pela academização de estilo queirosiano. Mais uma vez, como acontecia com freqüência em Portugal, um grupo de jovens intelectuais, ao concluírem seus cursos, será o veículo de consagração da nova tendência.

A revista *Presença* circulou com 54 números, de 1927 a 1940 e foi fundada por José Régio, João Gaspar Simões, Branquinho da Fonseca, Edmundo de Bettencourt, Fausto José e António de Navarro, de cuja direção participaram, posteriormente, Adolfo Casais Monteiro e Miguel Torga. Corresponde a um certo ambiente de ceticismo quanto aos ideais oitocentistas e republicanos de progresso, que se relacionam com o colapso do liberalismo em 1926 e, por isso, os presencistas aspiram a uma literatura e a uma arte desatrelada, se não mesmo alienada, de qualquer proposta política, social ou religiosa. Esta atitude consubstancia-se com aquilo que se pode designar por psicologia da *Presença*. O psicologismo e o introspectivismo passam a ser o alimento principal do pensamento literário, tendo contribuído diretamente para esse achado a *Nouvelle Revue Française*, de André Gide (1869-1951), a poesia pós-simbolista francesa, Dostoiévski e seus reflexos em Raul Brandão, Leonardo Coimbra, Bergson e suas derivações, como a teoria intuicionista da poesia de Henri Brémmond e a crítica de *Aproximação e simpatia* de Charles du Bois e Thibaudet, a psicanálise freudiana, o romance de Marcel Proust etc. Evidenciava-se nas lides universitárias da *Presença* provocada agitação.

Agradava aos presencialistas, como foi notória, a obsessão de sondagem psicológica, de comiseração emocional, de dissecação do indivíduo, embora isso fosse gerando uma contenção nos eufóricos simpatizantes ao darem-se conta de que o homem já não estava mais sendo considerado fora do grupo, da coletividade, em especial o homem que passara pela vivência de um mundo em guerras.

Em *O Movimento Neo-Realista em Portugal: sua primeira fase* (1983, p. 10), o teórico Alexandre Pinheiro Torres pondera que se tem como ponto de partida a década de 40, do século XX, como a do surgimento das manifestações doutrinárias Neo-Realistas. Há, entretanto, o aparecimento de novos escritores neo-realistas, cujos progressos, como é transparente, se tornam mais patentes à medida que se afastam do Neo-Realismo.

Uma das eminentes figuras do Neo-Realismo foi António Alves Redol, que deixou claro, no prefácio a *Gaibéus*, que este romance não tinha a pretensão de ficar na literatura como obra de arte, e sim, como um documentário humano fixado na região do Ribatejo. De qualquer forma, com o prefácio do livro, pode-se marcar o início programático do movimento, embora com inflexões de um realismo lírico que viria a ser pontual nos futuros escritos de Redol. Para o escritor, não havia proposta de dogmas, ou receitas, uma vez que se colocava em posição aberta, ao lado de escritores como: Álvaro Feijó, Políbio Gomes dos Santos, Fernando Namora, Vergílio Ferreira, Manuel da Fonseca e Carlos de Oliveira.

O Neo-Realismo não se preocupava com as formas do conteúdo, mas foi se reelaborando pouco a pouco. Desejava-se uma arte ideologizada, sem

impor aos escritores ou artistas temas específicos e muito menos coibir-lhes outros. Na epígrafe de *Cacau* (1933), por exemplo, Jorge Amado esclarece que tentou narrar com um mínimo de literatura para um máximo de fidelidade a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau, no sul da Bahia, e sua intenção foi elaborar um romance proletário. Esse texto veio a servir de pórtico para o citado prefácio de Alves Redol a *Gaibéus*.

Configura-se o Neo-Realismo como a incansável batalha pelo conteúdo literário e era urgente a todos os jovens, ansiosos por construir alicerces para uma nova cultura extensiva às grandes massas, preparar a síntese posterior da qualidade, através do alargamento quantitativo. Segundo Pinheiro Torres observa em *O movimento neo-realista português: sua primeira fase* (1983), o ensaísta Mário Sacramento (1919-1989), ao elaborar um estudo acerca de Fernando Namora, escritor neo-realista, dividiu a estética Neo-Realista em duas fases ou mais, ou por outra, propôs um critério divisional entre primeiro e segundo Neo-Realismo ao afirmar que a passagem de uma fase para outra se opera quando o autor de *Casa da Malta* (1945), passa a residir em Lisboa, após ter conduzido a sua carreira de médico rural pelas regiões que lhe pareciam mais propícias à apreensão dos problemas básicos do povo português, quando então produziu uma gama de personagens, não interessando só as variações, mas a exemplaridade ou especificidade de seus perfis. Terminado esse ciclo, o escritor parte para a cidade, coincidindo, assim, sua mudança com a transição do primeiro para o segundo Neo-Realismo.

Autor de uma obra em que se destacam as dimensões existenciais e estilísticas, Namora é essencialmente humanista. Encontram-se nessa linha

seus livros: *A Noite e a Madrugada* (1950); *O Homem Disfarçado* (1957); *Domingo à Tarde* (1961); *Um Sino na Montanha* (1968) e *Os Clandestinos* (1972).

Casa na Duna (1943) e *Pequenos Burgueses* (1948), de Carlos de Oliveira; *Fuga* (1945), de Faure da Rosa e *Anúncio* (1946), de Alves Redol são produções que apresentam a novidade de inclusão do elemento citadino, o qual se enriquece pelo toque subjetivo, por ultrapassar o mero objetivismo. São textos com uma vertente voltada para a alta classe média ou a classe média poderosa local. Em Carlos de Oliveira (1948), encontra-se a focalização do meio rural, com valores literários superiores àqueles aos quais Sacramento aludiu. Escreveu pouca ficção, mas convincente nos reflexos da vida social que ficcionaliza em estilo fluente e límpido. Os romances, *Casa na Duna* (1943), *Alcatéia* (1944), *Pequenos Burgueses* (1948) e *Uma Abelha na Chuva* (1953) denotam similitudes quanto ao cenário e estilo, que remonta à novela camiliana pelo processo sutil de encarar a pequena burguesia e espelhar a sub-humanidade, sob pressão de leis econômicas: “Se é difícil distinguir as linhas da vida, do amor, da morte, numa palma curtida pelo cabo da enxada, sobre a poeira basta uma pègada trémula, disforme, nítida, conforme calha, para mostrar o que vai no coração e na cabeça de quem passa” (OLIVEIRA, 1948, p. 8-9).

Uma das mais conhecidas obras de Carlos de Oliveira é *Uma Abelha na Chuva*, cuja trama gravita em torno de Silvestre, burguês endinheirado, mas sem preparação e de Maria dos Prazeres, fidalga decadente. O ódio e o rancor fazem-se os liames da urdidura, afastam um do outro e a mulher passa a ter

um relacionamento afetivo com Jacinto, o cocheiro da casa. A *Gândara*, símbolo de universos patriarcais da estrutura social portuguesa, foi retratada com particularidade pelo escritor ao desvendar o vínculo das estruturas econômicas e sociais desse tempo, com as estruturas de herança medieval. A *Casa* é um arquétipo onde se instalam os senhores, à cuja sombra distribuem-se os casebres dos servos e os habitantes mais simples sujeitam-se à vassalagem para conseguir a proteção de uma paga, renunciando o advento de uma nova época.

Entretanto, com a obra *Mudança* (1950), de Vergílio Ferreira, as propostas do Existencialismo se incorporam na literatura de ficção, em Portugal. O autor envereda por novas soluções literárias e diferentes perspectivas, em relação às obras até então nomeadas, no país. Entre suas produções mais notáveis encontram-se: *O Caminho fica longe* (1943), *Mudança* (1950) e *Manhã Submersa* (1954). A segunda direciona-se para o romance de idéias, romance-ensaio, em complementaridade com os livros ensaísticos do autor, cujas obras subseqüentes encaminharam-se para a linha do *nouveau roman*.

Sabe-se, porém, que a *Presença* hasteara a bandeira da “literatura viva”, de combater pela liberdade de criação artística, destronando mitos e preconceitos, pondo fim ao academicismo, à literatura que se desfizera em simbolismo dessorado, em naturalismo sem firmeza e sem informação. Como se passou a ler Proust, Joyce e Gide, despontou uma nova visão da realidade que, a esse tempo, já recusava o insulamento em *torre de marfim* ou o subjetivismo exacerbado em que imperavam a introspecção e os exageros de

preocupação formal. O interesse por conceber o homem solitariamente, por representá-lo num patamar meramente especulativo, não fazia parte dos planos da geração neo-realista. Interessava, sim, o homem em grupo, solidário, juntamente com as inquietações que não são apenas de um, mas de todos, o que assinala um salto em relação à “Arte pela Arte”.

Na conferência *Panorama da Literatura Portuguesa Moderna* (1939), Albano Nogueira se posicionara no sentido de que a contenda *arte pela arte* e *arte social* residia, para esta, no modo de ser, na configuração do espírito. A revista *Manifesto* opôs-se aos adeptos da *Presença* mostrando que a mais recente geração literária de então estava apta a proclamar os princípios da Arte Social. Instaurada a polêmica, revitalizou-se o argumento de que toda arte tem de ser social, sem prejuízo da qualidade artística que se constatou nos escritores neo-realistas.

Em 1926, firmou-se em Portugal a ditadura salazarista e no ano a seguir desponta a Revista *Presença*. Os divergentes consideraram que a Revista não se coadunava com o momento português. Ideologicamente preparados, os escritores não poderiam se deixar influenciar pelos ideais da geração de 70, para quem Arte e Ideologia eram duas realidades inconciliáveis. Não caberia uma atitude tão indiferente para com a realidade pátria, daí o repúdio doentio contra a *torre de marfim*, da qual José Régio precisou defender-se ao reativar a *Presença*, em 1939.

Por outro lado, os simpatizantes do Neo-Realismo descortinavam que o mundo à volta deveria ser reavaliado: o Marxismo-Leninismo passa a ser a bandeira hasteada, o Socialismo Marxista uma motivação. É oportuno sublinhar

a repercussão que teve, então, o Marxismo, em face do difícil desenvolvimento de toda a história humana, sob o peso da exploração impiedosa das massas populares que sempre sonharam com um futuro mais promissor. A transformação da sociedade, conforme os princípios norteadores desse pensamento, exige, entretanto, a concepção científica do mundo. Por esse motivo, um dos seus fundamentos é a filosofia, ciência das leis mais gerais do desenvolvimento da natureza, da sociedade e do conhecimento. Convém lembrar que, de todas as relações sociais, as econômicas, ou de produção, ocupam o primeiro plano e, que, por isso, outra importante base do marxismo é a economia política, ciência que estuda o desenvolvimento das relações de produção.

De outro lado, também sensível às inúmeras injustiças sociais, a geração de 1870 preconizara uma reforma socialista a Proudhon e não a Karl Marx, repudiando qualquer ato revolucionário. Os militantes eram convictos anticomunistas e o socialismo burguês se diluiu num humanitarismo cristão. Não era intuito do socialismo burguês destruir o capitalismo, mas conviver com ele, eliminando as arestas mais incômodas e as injustiças sociais insuportáveis. Procurou-se promover o trabalhador rural ou industrial a pequeno burguês e enquadrá-lo em uma ideologia característica da pequena burguesia, sob cuja égide, eliminava o forte binômio burguês-proletário, subtraindo o que intitulava *metade pobre da maçã*.

A grande maioria, ou a totalidade dos socialistas portugueses, pretendia eliminar o lado mau do capitalismo, embora a intenção não fosse a de destruí-lo, fato que se amolda com perfeição à situação portuguesa, pois, ao

proletariado faltava sólida base organizacional. Enquanto Proudhon e seus discípulos menosprezavam a conquista do poder político, os comunistas consideravam essa meta prioritária. Um socialismo comprometido com o capitalismo é que conduzira a geração de 70 à falência, no plano da *práxis* política. Assim, o homem não estava assente na realidade social portuguesa, nem podia amarrar seus projetos de reforma às aspirações pré-concebidas de uma classe ascensional. Quando se defrontava com transigências, isolava-se, irremediavelmente se comprometia com os mecanismos sociopolíticos que ele, com sua crítica lúcida, colaborou para destruir.

Em 1921, dá-se a criação do Partido Comunista Português e da revista *Seara Nova*. Publica-se a primeira biografia de Karl Marx por Emílio Costa, acrescida de uma curta antologia a que se somava o excerto do *Manifesto Comunista* e, em abril de 1930, fundava-se, no Porto, a revista *Pensamento*, cognominada *Órgão do Instituto de Cultura Socialista* - no corpo de cujo texto Marx é citado em profusão – que vai até 1934, quando se impõe a censura fascista. Enquanto isso estampam-se alguns poemas de Mário Dionísio, intitulados *Caminho*, *Complicação* e *Poema da Mulher Nova*, cuja temática apontava um “*nós*” e um caminho de que os homens oprimidos dispunham para sua libertação, além das dificuldades e obstáculos que deveriam ser transpostos para fugirem ao estéril e ao semelhante. Manifesta-se o escritor, numa abordagem incisiva, em nome de um *eu*, sob um *nós*, pois da forma como foram tratados, representavam bem o espírito polêmico da fase primeira, lembrando-se das crônicas que Redol havia anteriormente publicado em *O Diabo*, sob a rubrica *De Sol a Sol*.

Nas edições *Sol Nascente* (1938), encontram-se, ainda, textos de Afonso Ribeiro, que sugerem um caminho para se abandonar a visão idílica do homem campesino, de Júlio Diniz, ultrapassada, sobremaneira, por Raul Brandão, Aquilino Ribeiro e Ferreira de Castro, que por largo tempo fora o filão para o imaginário de vários escritores. Em *Será Sempre Assim, Pobre de pedir e Ilusão na Morte*, Afonso Ribeiro inova com personagens campesinas curiosas, a exemplo de Lourenço, que se insurge contra a situação de explorado, ao dar-se conta de que nada lhe pertencia da terra em que tanto trabalhara, fato que provoca sua expulsão do lugar. Neste conto, de sombria amargura, cujas vozes das figuras denunciam o roubo à alegria dos camponeses e a monótona artificialidade em que se havia convertido a relação patrão-empregado, a eloquência verbal assenta-se no desumanitário tratamento ministrado às pessoas e pelas dores e desgostos da insegurança em que viviam.

Coincidentemente, situação similar se mostra em *Espingardas e Música Clássica*, de Alexandre Pinheiro Torres, escrita em 1962, conforme se verá no trajeto deste trabalho, numa história em que a latifundiária Dona Briolanja doa ao caseiro Serafim e a sua família as terras em que labutaram tantos anos. É curiosa e inovadora a atitude da senhora, apesar de a iniciativa não ter partido espontaneamente dela. Este fato corresponderia à tese levantada na maioria das produções literárias do período neo-realista, pelas quais perpassava, pelo menos, a esperança de que isso ocorresse entre o povo. Carlos de Oliveira já havia preconizado em algumas de suas obras que não só a terra deveria

pertencer a quem a trabalhava, mas também a produção, idéia que se transformaria em um dos grandes tópicos do movimento literário neo-realista.

Faça-se, ainda, referência à produção literária de conhecida repercussão, em meados do século XX, em Portugal, como: *Esteiros* (1941), de Soeiro Pereira Gomes; *Aldeia Nova* (1942), de Manuel da Fonseca; *Mau Tempo No Canal* (1944), de Vitorino Nemésio e *A Casa Grande de Romarigães* (1957), de Aquilino Ribeiro. Em relação a esta última, vale rememorar a passagem de sete gerações por um solar do Minho, que remete à narrativa camiliana, com análoga profundidade sobre a vida da fidalguia provinciana.

Aquilino e Nemésio são dotados de grande imaginação sensorial e verbal, com equivalente domínio de linguagem, embora haja entre eles, além de afinidades, diferenças notórias. Estão na sua ficção a *pátria*, o *mundo* e a abordagem fecunda de temas sobre a *juventude*, o *envelhecimento* e a *morte*, onde a passagem do tempo é explorada de forma habilidosa, assentando-se nela a arquitetura do romance. Nemésio também publicou: *Lápides Partidas* (1945); *O Arcanjo Negro* (1947); *Cinco Réis de Gente* (1948); *Quando os Lobos Uivam* (1958). Merece realce a obra *Mau Tempo no Canal* (1944), que atua na linha de *Os Maias*, de Eça de Queirós, o que não significa falar-se, obrigatoriamente, de influências do escritor realista, dado que o estilo nemesiano pode ser considerado como mais próximo de Camilo Castelo Branco do que do autor realista. Um dos mais notáveis livros da literatura portuguesa do século XX, *Mau Tempo no Canal* saiu um ano antes de terminar a guerra. Como se lê na obra *Um quarto de século de ficção portuguesa* (1972, p. 3): “Quaisquer factos que fizessem atrasar a edição do trabalho não

alteravam o “carácter” da obra, já fixado, em vez de aparecer em 1944, *Mau Tempo no Canal* surgiria em 1945 e, deste modo, a data não conta, a omissão é que é que é grave”.

Em 1947, Tomás de Figueiredo publica *A Toca do Lobo*, em estilo castiço e inventivo, também com ingredientes camilianos. O autor evoca sua infância em um solar minhoto, e a relação com a Idade Média se estabelece, expressa numa cena do capítulo XX, em que o *Tendeiro*, uma das personagens, descobre ouro em terras do Miranda. Nesta obra, respira-se um lirismo comovido que remete a *Espingardas e Música Clássica*, de Alexandre Pinheiro Torres, uma das obras examinadas neste trabalho, porque nele se mostram os valores de um Portugal fidalgo, sobreviventes em recessos do Vale do Douro. Regiões de devotadas progenitoras, de pais dignos e Tias amoráveis. Embora tenha estreado tardiamente na ficção, Tomás de Figueiredo foi um fecundo escritor e seus livros contêm excelente prosa, cujo realismo ético se devia inclusive ao fato de ser fiel à grande tradição da novelística portuguesa.

Na época em que decorria a primeira fase do Neo-Realismo, despontaram escritores memoráveis tais como: Mário Braga, Miguel Torga, Aleixo Ribeiro, Assis Esperança, José Cardoso Pires, Rogério de Freitas, Maria Judite de Carvalho e Alexandre Pinheiro Torres, a quem se dá relevo, especialmente, como autor de *Espingardas e Música Clássica*, um dos textos aqui analisados.

Tem-se insistido sobejamente em que a produção literária neo-realista portuguesa apresentou obras de pouca vitalidade. Todavia, a atitude de

intervenção que a marcou tomou corpo em virtude da conhecidíssima importância da vida rural no panorama social português, além do incentivo da literatura regionalista brasileira, que se deu a conhecer entre os escritores portugueses. As obras focalizaram a paisagem humana mais significativa de Portugal, mostrando a realidade da cidade à aldeia, da burguesia ao povo, num processo que se acercava das grandes sagas de muitas figuras romanescas, confrontando vários planos sociais em grande dimensão.

Ao contemplar-se o quadro evolutivo do Neo-Realismo, deduz-se que seu objetivo foi o de um movimento, a um só tempo, reformulador e contraditório, cujos escritores, severos, valorizaram o homem em seus mais instantes apelos. Fugindo, porém, à questão do rótulo polêmico, os escritores neo-realistas primaram por não privilegiar um único itinerário; traduziram um convívio de ângulos amargos, os mais diversos, tornando possível, assim, a manifestação artística face à reflexão, à solidariedade social.

Os escritores neo-realistas, também chamados de romancistas de costumes, ocuparam-se nomeadamente dos vícios da burguesia, em geral abastada: banqueiros, fidalgos, industriais, e se revelaram progressivos à proporção que, ultrapassando a ortodoxia dos primeiros momentos, foram descobrindo vários caminhos ou soluções literárias, ao trazerem para a literatura personagens e ambientes apenas abordados acessoriamente desde a decadência do velho Realismo. Contribuíram para um alargamento de visão que representa um enriquecimento literário, ao longo do tempo que se sucedeu aos seus anos heróicos.

Quanto a Alexandre Pinheiro Torres, um dos autores que conviveu com o pensamento neo-realista, como romancista, poeta e crítico, dele teve profunda compreensão. Até que ponto teria a ver sua obra *Espingardas e Música Clássica* com tal tendência?

1.2.2 Reflexos Neo-Realistas em *Espingardas e Música Clássica*

Muito embora, neste trabalho, a obra *Espingardas e Música Clássica* seja apreciada, posteriormente, ao lado de *Em Liberdade*, no Pós-Modernismo, por ser uma obra de caráter transgressor e por conter características sugeridas por aquela tendência, reservou-se um espaço para ressaltar, aqui, alguns “reflexos” neo-realistas nela contidos, segundo propostas teóricas retiradas de *O Neo-Realismo Literário Português* (1977), de autoria do próprio Alexandre Pinheiro Torres.

O primeiro ponto a ser relacionado refere-se à inserção político-ideológica centrada nas falas de determinadas personagens de *Espingardas e Música Clássica*, como Padre Francisco Correia Botelho, porta-voz da conscientização dos habitantes de Frariz do Tâmega, cujas homilias eram voltadas para os injustiçados. Suas pregações inspiram-se no igualitarismo evangélico, enquanto comenta do púlpito os acontecimentos mais recentes. Como já se aguardava, isto lhe renderá, no epílogo, a prisão, após o término da missa que celebrou na igreja local.

O fragmento abaixo reproduz algumas referências ao dia em que Padre Francisco foi detido pela polícia:

Os pides reproduziram pelo telefone a fita gravada ao Coito, o qual ordenou. Podeis vir para casa, o gamelas prepara-se para entrar duro no dia 1. de Janeiro, na homilia sobre a Paz, mas, nessa altura, estaremos lá todos em força para o rebocar para Caxias, lamento o banho de assento que apanharam, mas a nossa vida é difícil, profissão que acarreta muita honra, há muita gente que daria o braço direito para estar no vosso lugar, vocês ainda vêm a tempo de lamber a canela da aletria (TORRES, 1989, p. 239).

Entretanto, a verdade pregada pelo Padre Francisco subverte o clero de Trás-os-Montes, que ainda vê o fantasma do diabo em todas as formas de inquietar consciências. A palavra do sacerdote advoga que cada vida é sagrada e que o ser humano tem que esperar pela Verdade venha de onde vier, o que, para o narrador, é uma frase vagamente suspeita, sem referência aos problemas de Angola, ou de Goa, nem ao fato de os jovens portugueses serem obrigados a fugir à recruta. Para o sacerdote, tudo resultará num “*ite missa est*” e a voz denunciadora das injustiças sociais se calará juntamente com o desfecho da narrativa. Trata-se, portanto, de uma subversão actancial tomada pelo autor do texto como um reinvestimento temático desmistificador da figura do preletor.

No capítulo 59, *Diz-me os hectares que possuis que eu te direi o que pensas*, o narrador ironicamente comenta, acerca do sacerdote:

Está, pois, só. Não tem com quem discutir a homilia para a missa do Ano Novo. Até Madalena, com o seu inteligente sarcasmo, seria excelente opositora. A familiaridade sempre fora a mãe do desprezo. A irmã possuía o poder de achar aspectos ridículos nas acções mais nobres. E não era o ridículo a mais definitiva das provas a que se poderia sujeitar a verdade? A homilia tornara-se ainda mais difícil com a invasão de Goa. Deixar de lado tudo o que fosse negócios do Estado? Mas quem, ao pregar o Evangelho, evita envolver-se neles é porque na verdade não evangeliza, não anuncia a palavra de Deus. A Igreja que pactua com as opressões e injustiças do governo torna-se inimiga da liberdade (TORRES, 1989, p. 98).

Benjamin Abdala Júnior assinala, ao apresentar *Espingardas e Música Clássica* (1989, p. 9) que se trata de uma atitude política do Escritor, que não se desvincula da postura de cidadão por discordar das formas alienadoras da ditadura salazarista. Embora o rótulo do romance pudesse parecer destoante daquele momento de renovação literária, em Portugal (1962), inquietava a censura ditatorial e as consciências que se mantinham presas a um pensamento estagnado. É bom lembrar que, ao sair das coordenadas tradicionais do romance, nas instâncias discursivas da prosa de Alexandre Pinheiro Torres é flagrante o espaço literário como privilegiado para a expressão de um saber. Escrito em Lisboa, de Janeiro a Julho de 1962, quando o movimento neo-realista tinha grande fôlego e, impossível, na altura, de ser publicado, foi para a gaveta; ao relê-lo, o autor notou que o livro necessitava de corte e de alguma reescrita. Por problema da editora que o publicaria, voltou novamente à gaveta, a qual, desde 1965 já se localizava na Grã-Bretanha, especificamente em Cardiff, para onde o escritor se mudou, até que outra, repentinamente, vem acordar a memória de Pinheiro Torres, que, então, o retoma: “Corto aqui, remexo um pouco ali. E manter o espírito do livro,

tal como foi redigido em 1962? Tal a minha intenção”. Assim, a obra sai finalmente das sombras. Para que destino? indaga o autor (TORRES, 1989, p. 12).

Há, ainda, que se destacar o papel de algumas personagens homônimas do romance *Amor de Perdição*, tais como: Simão, Teresa e Mariana, que estão situadas na realidade deprimente do mundo que as cerca e, embora díspares nas atitudes, não lhes sobram muitos subterfúgios nem evasivas. São figuras que desmontam aquele clima de opressão reinante na localidade de Frariz do Tâmega, mesmo que, por algum tempo se submetam aos desmandos de alguns. A única exceção reserva-se para o epílogo, com a partida de Simão e Teresa para a França e o casamento de Mariana; agora capazes de conquistar novo caminho – não apenas individualmente, como no romance camiliano, mas também coletivamente, segundo a perspectiva do neo-realismo.

Desenha-se na narrativa uma paisagem descontínua, na qual os traços da consciência se manifestam por tomadas inovadoras, por não se priorizar analiticamente a realidade psicológica em si mesma, mas seu reflexo nos comportamentos das personagens. Os sentimentos expressam-se mediante a manifestação objetiva, em seus atos, procedimento que remete à dinâmica linha ficcional de Ernest Hemingway (1898-1961), autor lido, relido e traduzido por Torres. O critério básico da concepção literária neo-realista do Escritor não reside em abstrações, mas na solução de reunir o coletivo e o individual. Torres se detém no dado documental repassado de intenção social, focalizando o “feudalismo” da região de Amarante, cidade localizada ao norte de Portugal.

Há um denominador comum que unifica os fatos narrados: a preferência por figuras do cotidiano, consideradas excluídas, como são os trabalhadores da têxtil de propriedade do Juíz aposentado, Tadeu de Albuquerque, ou camponeses, que prestam serviço para os latifundiários de Frariz. São pessoas humildes que trabalham de sol a sol, repetindo, mecanicamente, nos dias subseqüentes, a mesma labuta. Felizmente, da alienação passam à consciência de sua submissão. A exemplo de Serafim Botelho, caseiro da propriedade dos Alvezes que, ao dar-se conta de sua situação de explorado, reage, exige seu quinhão e “sugere” à proprietária das terras que as divida com ele, conforme atesta o fragmento a seguir:

“V. Excia. concordará que, para tal efeito, eu tenho concorrido muito com o meu trabalho. Quando fui para as suas terras de Cabeça Santa, saído das Quintas de Arcos de Valdevez do seu marido, que Deus tenha em paz, tudo aquilo andava a monte”.

“V. Excia. não se esqueceu que também tomei conta de Quinta do Forno dos Mouros, cento e vinte hectares de terra, um condado, e pus aquilo um brinco”.

“É verdade, tomou-me Vossa Excia. conta dos meus quatro filhos. Deu-lhes educação. Isso foi boa paga, sem preço, mas sabe a senhora que tenho agora o encargo da Madalena, cinco contos por mês”.

“Vossemecê tem toda a razão. O Sr. Serafim trabalhou muito para mim, terá o seu quarto de banho com água quente e fria. Está prometido”.

“V. Excia não atingiu o meu pensamento. O que eu desejo é construir uma casa inteiramente nova para mim” (TORRES, 1989, p. 244).

Mas D. Briolanja insiste:

“Se vossemecê tem dinheiro...”

“Então Vossa Excia pensa que eu também não ganhei muito?”

“Bem, agora no vinho até vossememê leva a metade. Quem lhe impede de construir a sua casa se tem dinheiro para isso?”

“Impede-mo V. Excia”.

D. Briolanja assestou-lhe o *lorgnon*:

“Eu impeço-o?*

“É que eu precisava de uma certa extensão de terreno para a construir, bastante para ter jardim à volta. A minha Isaltina vem sempre doente de fazer de jardineira nos quintais de V. Excia. Ela lá tem o seu orgulho”.

“Se bem entendo, vossemecê quer que eu lhe venda uns hectares de Cabeça Santa para lá construir uma casa”.

“Serafim enchera-se de coragem do vinho que bebera, agora a dar efeito em pleno”:

“V. Excia. engana-se. Eu e minha mulher pretendemos que nos ceda, sem encargos, cinco hectares de terra para esse efeito” (TORRES, 1989, p. 246).

Briolanja acaba por ceder-lhe as terras, não sem acrescentar que o serviçal é um “socialista feito à pressa” e que o micróbio já estava no *pater famílias*. Não obstante, Pinheiro Torres esclarece, em sua obra *O Neo-Realismo Literário Português*, que o fato de um empregado se destacar entre os seus pares, ou ser distinguido pelos patrões, ou se tornar proprietário, elevando-se a um patamar superior, não significa que foi resolvido, no plano sócio-econômico, o problema da classe. Ao se exaltar a ascensão de um indivíduo do povo, pode-se “mascarar” a injustiça que cerceia a subida de um maior número de pessoas:

Não é por um trabalhador conseguir à custa de imenso esforço adquirir uma pequena leira e julgar-se proprietário ou pequeno-burguês que se resolve ou se altera um estatuto secular de relações de exploração que afecta a esmagadora maioria dos camponeses. Supor que o resgate destes, como classe, está nos mirabolantes e isolados esforços individuais de cada qual para emergir da massa anônima onde está mergulhado é supor que se salva uma folha, se salva também a árvore condenada de que se separa. Fazer, aliás, acreditar-se na possibilidade individual duma promoção quimérica evita pôr em causa a organização social que entrava a promoção de toda uma classe (TORRES, 1977, p. 37).

Logo, entende-se que, no texto neo-realista, reflete-se acerca do homem e do humano em toda a sua extensão, ao focar-se no operariado e nos camponeses a crise da consciência moderna. Em *Espingardas e Música Clássica*, observa-se que o narrador recorre ao pitoresco e ao regional em que se protagoniza a condição do indivíduo diante das várias revelações do mundo, expondo-o às vicissitudes, mas proporcionando-lhe alguma alternativa, que não a da degradação. Para isso, coloca-o em confronto consigo mesmo, levando-o a enfrentar os exploradores, conforme aqui se viu, concedendo-lhe diálogos francos, ao abrir novas perspectivas para sua realidade.

É notório o desempenho singular das figuras femininas em *Espingardas e Música Clássica*, como antes se explicitou neste trabalho, em especial, Madalena, Mariana e Teresa - seres humanos transformadores que repudiam os antigos comportamentos, substituindo a superada visão da mulher, configurada em *Amor de Perdição*. Ao fugirem à autoridade patriarcal, elas se insurgem contra as crenças arraigadas na sociedade e nos familiares. Cumpre lembrar que é fenômeno importantíssimo da literatura portuguesa do século XX o aparecimento da mulher, emancipada da subserviência econômica que a fazia dependente do homem. A mulher desse momento proclama o direito ao seu corpo, entra para as universidades e ainda concorre com o trabalho do homem. Surgem, então, numerosas poetisas e escritoras, irrompendo pela arte, acusando, através da literatura de origem feminina, as frustrações do dito sexo frágil, bem como a subalternidade a que fora devotada a mulher. Decorre desse fato certa crítica na ficção portuguesa, cujos principais temas eram os da

emancipação em um mundo que, apesar dos pesares, era regido por homens. Vêm à tona, em 1962, época em que Pinheiro Torres concebeu *Espingardas e Música Clássica*, autoras como Sophia de Melo-Breyner Andresen, que publicou *Contos Exemplares*, bem como Ester de Lemos, em *Companheiros* (1962), romance de técnica contrapontística que reenvia a Falkner, um estudo acerca da juventude universitária e de seus problemas.

É bom lembrar o fato de que nas obras neo-realistas são comuns situações em que o patrão assedia as criadas, obrigando-as a se submeterem a seus caprichos. Em *Espingardas e Música Clássica* isso também acontece com a personagem Mariana, a outra apaixonada por Simão Botelho, que não se cansa de fugir aos galanteios do patrão, o Juíz Tadeu de Albuquerque, reagindo aos seus ataques com galhardia. Observe-se o trecho abaixo, extraído da página 24, no qual se vislumbra as intenções do patrão:

...Mariana encontra-se debruçada a espevitando a lenha do fogão de sala. O magistrado extremece ao ver-lhe as coxas jovens e brancas, impecáveis. Como ele sofre de uma coxartrose do lado esquerdo tem de se inclinar para o lado direito para melhor poder gozar o espetáculo das magníficas pernas nuas da criada... O que ele mais profundamente desejava agora era uma virgem que se comportasse com ele como se fosse uma prostituta. Sabia-a pobre e também sabia que à falsa casta pobreza faz-lhe sempre cometer vileza (TORRES, 1989, p. 24).

Não se pode, contudo, considerar imutável uma sociedade composta por fenômenos sociais que se ligam uns aos outros, com possibilidades de evolução; o Neo-Realismo assumiu esta posição materialista e dialética. Para Pinheiro Torres as manifestações ocorridas na Sociedade eram abordadas

anteriormente pelos escritores, ou ideólogos, como uma série de objetivos fixos, de situações imutáveis, de relações perenes, que não só não mudavam, como nem sequer estavam condenadas a desaparecer” (TORRES, 1977, p. 30).

Presentificam, ainda, na narrativa de *Espingardas e Música Clássica* a sinceridade e a espontaneidade, atributos que o leitor situa em sucessivos desenhos da vida humilde do cotidiano de Frariz, nos quadros e diálogos que evocam os dos romances neo-realistas. A superficialidade de certas descrições desgastadas encontra sua réplica em quadros realistas e na absoluta singularidade da narração. Como exemplo, pode-se citar o clã dos Albuquerque, comandado pelo “patrão”, pai, marido e Juíz Tadeu de Albuquerque.

Destaque-se a denominação da cidade – Frariz, bem como o clima e a data, localizados no epílogo, indicativos referenciais para o leitor: “Nesta invernia que não pára vamos deter-nos num alvorecer em particular. O de Terça-feira, 19 de dezembro de 1961” (TORRES, 1989, p. 23). Esta preocupação do escritor reenvia a narrativas neo-realistas, nas quais são comuns cidades com nomes fictícios, localizadas em Portugal, onde se desenvolvem temáticas sobre a burguesia endinheirada que explora os mais humildes em todos os aspectos. Tome-se a exemplo a obra neo-realista *Barranco de Cegos*, de Alves Redol, em cujo entrecho se localiza a aldeia Aldebarã, lugar fictício comandado por um patrão que, pelas suas drásticas atitudes, se tornará um mito no lugar. O romance retrata uma época e um país de cegos que conduzem cegos para o “barranco”. Os cegos são “os políticos

de um governo que cede perante a desordem dos tempos (indústria, caminhos de-ferro, liberalismo), em vez de reagir-lhes com dureza”, conforme atesta Mário Dionísio, no prefácio do livro (1970, p. 14). Uma outra tomada que também recorda *Barranco de Cegos* está em *Espingardas e Música Clássica*, no capítulo 16, denominado *As artes teatrais*, onde se lê: “Mesmo ignorando como **cegos**, (gn) acabamos por descobrir mais do que nos convém. Não há amor, ódio ou tosse que os nossos ouvidos, mesmo com cera, não ouçam logo e alto de mais” (TORRES, 1989, p. 38).

Esse cenário indicial de *Barranco de Cegos* encaminha, mais uma vez, a um dos quadros de *Espingardas e Música Clássica*, em que se localiza o Juiz Tadeu de Albuquerque e propicia a transmissão da história, engendrada por um narrador avesso às condições de um portador único do relato. O perfil do Juíz é delineado como o de um homem lúcido, porém perseguidor, moralmente degradado, lugar-comum nos textos neo-realistas, e será caracterizado pela palavra confessional, em seus momentos de interiorização, à medida que se revela nos diálogos íntimos com sua coxartrose, a doença reumática que ele contraíra: “A coxartrose, espelho do seu corpo, degolando a cada hora, mais que a imagem do ex-magistrado, o perfil altivo do homem. A coxartrose, essa, detestava os eufemismos” (TORRES, 1989, p. 27). Há, porém, uma espera silenciosa que soluciona o *flash* inicial revelado no texto e insinua confissões desesperadoras que se sucederão ao longo da narrativa. Ou, então, nos diálogos com sua esposa, com a filha Teresa, a criada Mariana e o primo, coronel dos Dembos, copartícipe de suas ignomínias: “Que futuro para o dia

que ia nascendo? Com que enxada iria desfazer os torrões de lama que o tornava tão negro?” (TORRES, 1989, p. 27).

Novas tomadas definem, outrossim, posições neo-realistas, a exemplo do episódio da descrição dos cães famintos de Frariz (cap. 12, p. 33), às portas das escolas, para receberem os restos das merendas dos colegiais: Refira-se, também, a cena em que se vislumbra a aflição dos fugitivos nas ínsuas, perseguidos, sem razão, pela Guarda Nacional Republicana.

Alexandre Pinheiro Torres reitera que o Neo-realismo deu continuidade à revolução “copérnica do Naturalismo”, não se limitando ao objetivismo, ou a uma análise científica do Homem ou da Sociedade. O homem foi refletido esquematicamente, como um produto das forças sociais, políticas e econômicas no contexto de uma Sociedade em permanente evolução (TORRES, 1977, p. 31).

Espingardas e Música Clássica aponta, também, para o descontentamento dos habitantes do lugar (Frariz, ou quiçá do resto de Portugal?). Elege o operariado como ícone do tempo factual, histórico-social e cultural, na dimensão precisa dos oprimidos, mas se desvia do trajeto fabulativo de qualquer roteiro trágico que poderia ser proposto para a obra, evitando cair num amor idílico, doentio, ao gosto camiliano; desse modo, o enunciador amarra a narrativa aos acontecimentos reais, contextualizando o núcleo temático numa projeção mais ampla desse sentimento. Nada se separa, no conteúdo, do conjunto da vida humana; dele é que deriva o conceito ou a noção de classe, como afirma Torres em sua obra *O Neo-Realismo Literário Português* (1977).

A exemplo do Neo-Realismo, em que as forças motrizes do mundo são lidas nas interações da sociedade e do *Eu*, com o devido cuidado para com os eventos em que se opera esse movimento, a temática do romance de Pinheiro Torres emerge no real, sem forçosamente tornar-se um romance de miséria, nem passar ao submundo social. Antes, combate a precariedade social, política e cultural do alienado (lavradores, operários), ou seja, daquele que perde a sua própria identidade. Pela perspectiva do escritor amarantino evoca-se Camilo, ganhando, aos poucos, suavidade, à lembrança dos seres e das coisas que trazem à tona as raízes da terra e o amor às suas gentes. Recorre-se, ainda, a dados etnográficos que, juntamente com o recurso à expressão popular, dão vivacidade à narrativa e geram o efeito de autenticidade sobre esse lugar, sem contar a capacidade inventiva de criar uma grande variedade de figuras e de quadros articulados com maestria, que imprimem maior desenvoltura à intriga.

O que aqui se expôs complementa-se, finalmente, com as palavras do autor, ao início do capítulo 6 de *Espingardas e Música Clássica*: “Um romance em tal cenário tem aliás de ser sobre certas minorias. Claro que o indivíduo também é uma minoria” (TORRES, 1989, p. 27).

2. TEXTOS E CONTEXTOS: OS AUTORES E SEU PERCURSO BIOBIBLIOGRÁFICO

Intertempos

2.1 Tempos Românticos

Nesta instância é pertinente lembrar que, a passagem do século XVIII para o XIX é caracterizada por extraordinário desenvolvimento técnico e científico. Generaliza-se a crença utilitarista no progresso, surgem novas condições econômicas e políticas que possibilitam a formação dos grandes impérios capitalistas, e ainda se consolidam os valores e as formas de vida burguesa. A Revolução Industrial iniciada na Inglaterra, no século XVIII, transformou radicalmente os métodos de produção. O mundo novo, anunciado pelos filósofos do período, conhecido como Iluminismo (Montesquieu, Voltaire, Rousseau, Diderot), propiciou revoluções políticas que vão derrubar o absolutismo e dar lugar a novas formas de governo, respaldadas na vontade da

maioria, na igualdade perante a lei, na liberdade individual e no direito natural racionalista.

Como se sabe, ao final do século XVIII, desponta o Romantismo, uma reação ao Neoclassicismo e à Idade da Razão. Não só na literatura, mas na arte em geral, caracterizou-se por uma exaltação do simples e do primitivo, do individualismo e do subjetivismo e se firmava no gosto pelo mistério, imaginação e sonho, na insatisfação com a realidade do mundo e na crença de que a morte poderia ser a solução dos problemas da vida (mal-do-século).

Há outros dados importantes a considerar, para este trabalho, como seja o culto ao sentimento religioso, à natureza, o gosto pelo exotismo, a valorização do passado, o nacionalismo e o desejo de reforma, de então. Hiperbólico, antitético e metafórico, o Romantismo reagiu contra o cientificismo, preferindo o idealismo, a exaltação do *Eu*, a rebeldia e a hipersensibilidade, além de buscar uma verdade relativa, a verdade do *Eu* em oposição à sociedade. A sua dimensão histórico-social, a seriedade temática e até algumas contradições ideológicas fazem do Romantismo uma tendência literária de caracterização complexa e difícil. Vinham de longe, no entanto, certas manifestações literárias que se podem chamar “pré-românticas” e convém não esquecer-las, ainda que se pretenda aqui uma sumária exposição sobre o Romantismo; esta fértil tendência cultural germinou e fez-se conhecida de toda a Europa.

Teófilo Braga utilizou a expressão, Romantismo, ao se referir aos romances tornados inexpressivos nessa representação (do gosto ou espírito da Idade Média). A ausência de vida e de emoção natural se conjugava com os

exageros de frase, a violência sem medida das situações, “pela aberração psicológica dos caracteres movidos por paixões desvairadas” (BRAGA, 1982, V. 1 p. 287-288). Carlos Reis também pondera em sua obra *O Conhecimento da Literatura. Introdução aos Estudos Literários* (1995), que a caracterização do Romantismo inicia-se pela caracterização do Pré-romantismo, enquanto o Ultra-Romantismo instala (na literatura portuguesa), “um momento de depreciação de certos aspectos estéticos e ideológicos do Romantismo” (REIS, 1995, p. 490).

Concebido entre o neoclassicismo e o Romantismo propriamente dito, o Pré-romantismo se desenvolve entre o final do século XVIII e o princípio do XIX e apresenta, de início, a tendência para articular suas atitudes ideológico-literárias. Primeiro, com sinais opostos: por um lado, o da valorização da emoção e da sensibilidade, tendência claramente romântica; por outro, o da disciplina formal e o esmero da propriedade vernacular, de cariz neoclássico. O poeta pré-romântico privilegiou o estado de espírito consentâneo com a expressividade emocional, reprimida pela disciplina neoclássica, procurando abordar temas e assumir atitudes marcadoras de ruptura com a contenção arcádica: a apologia do egocentrismo e da auto-análise, o sentimento de melancolia e de pessimismo, a elaboração do *locus horrendus* - lugar do horror, soturno e noturno, onde afloram os sentidos da morte ou da solidão. Na maioria das vezes, com uma tonalidade de excesso que um Romantismo mais maduro procurará matizar.

De qualquer modo, o Pré-Romantismo apresenta temas e escritores decisivos para a consubstanciação do Romantismo, no que diz respeito à

importância da identificação com a natureza, do espaço de autenticidade e pureza, da vivência do sentimento amoroso, trágica e angustiadamente resolvido. Cabe, ainda, referir a valorização emocional e estética do sentimento religioso, que se estenderá para o Romantismo, em vários registros e extensões, caracterizando o Pré-Romantismo, em seus aspectos essenciais, como uma coleção de esforços isolados e menos como um conjunto lógico. Por outro lado, o subperíodo denominado Ultra-Romantismo assinala, na Literatura Portuguesa, um momento relevante de certos aspectos estéticos e ideológicos do Romantismo.

A imagem cultural cultivada pelo Romantismo avivou essa componente sentimentalista e os gestos, as atitudes que os valores românticos suscitaram estendem-se ao viver social e mundano do homem romântico. Victor Hugo, Lord Byron, Baudelaire e Almeida Garrett são exemplos vivos, e cultivam-se esses valores, praticamente em todas as esferas da vida cultural do seu tempo - na pintura, na escultura, na música, no jornalismo, no traje. Uma personagem como Eurico, de *Eurico, o Presbítero* (1844), de Alexandre Herculano, ou Teresa, de *Amor de Perdição* (1862), de Camilo Castelo Branco ilustram determinados aspectos temáticos: por força de uma experiência amorosa dolorida, que não lhes favoreceu a realização plena e confortável de seu amor; criam-se situações que elucidam a excepcionalidade e a vocação para uma vivência de conflitos que são peculiares no herói romântico. Despontam características essenciais do movimento, impregnadas por visões soturnas, na inspiração dos devaneios de alma desolada. Como característica da época, disseminou-se o gosto pelas ruínas evocativas, encontrando a literatura, nos

castelos e nas igrejas medievais, motivos para exaltações líricas. A Idade Média passou a ser tema comum dos poetas e prosadores ingleses, como Sir Walter Scott, o escritor escocês que se notabilizou pelas novelas históricas, gênero que viria a imortalizá-lo. Seus romances resgatavam a sociedade medieval, dramatizando-a numa reconstituição cênica, que a presentificava, vindo a influenciar toda a Europa. O Romantismo europeu é em grande parte articulado com a emergência do Liberalismo e com o triunfo dos ideais saídos da Revolução Francesa.

O nacionalismo entrou para a literatura com extraordinário impulso e os escritores foram estimulados a glorificar a magnificência nacional, por influência das vitórias napoleônicas sobre as tropas teutônicas, exaltação que virá a inspirar Fichte em seus *Discursos* à nação alemã, enaltecendo o país. Assim como Guilherme Schlegel, corifeu da nova escola, levou os compatriotas a fazerem da emoção e da imaginação as duas escoras da arte. Jean Jacques Rousseau havia divulgado entre os franceses o gosto pela melancolia e a associação da paisagem às assolações íntimas. A natureza tem nesse escritor, mágico pintor, responsável pela entrada da descrição dos acidentes naturais na literatura, como elemento de determinação psíquica.

Como remate destes dados sumários, vale lembrar que, em Portugal, em 1825, Almeida Garrett introduz o Romantismo com o poema narrativo *Camões*, sob influências francesas e inglesas e que o período do Romantismo Português tem sido dividido em três momentos ou gerações: 1. o do romance histórico, com permanência de alguns valores neoclássicos, do nacionalismo, da recuperação do passado medieval; 2. o da poesia do tédio e da morte, da

exacerbação dos sentidos, de culto do funéreo, da prosa passional, do desespero e paixões descontroladas, do subjetivismo profundo; 3. o da transição para o Realismo, com percepção mais objetiva da sociedade.

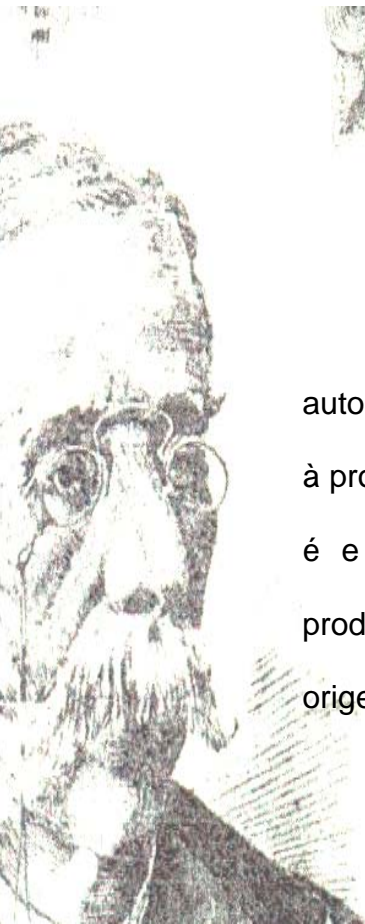
Enfim, o Romantismo, em geral, foi uma tendência literária que se seguiu na esteira da construção definitiva de uma sociedade capitalista e liberal, terminando por afastar do plano cultural os ideais da antiga arte clássica. O cultivo do individualismo aparece associado à ruptura com os princípios da poética clássica, na perspectiva de se buscar a fusão de gêneros e mesmo de campos artísticos.

Portanto, pelo fato de o Romantismo, um dos mais prolongados períodos literários, ter particular interesse para este trabalho, dado que a ele se ligou o escritor Camilo Castelo Branco, passa-se diretamente para referências pontuais sobre a vida e a obra do autor de *Amor de Perdição*.



2.1.1 Camilo Castelo Branco

Na obra *Camilo e a Revolução Camiliana* (1988), de Abel Baptista, o autor denomina de *Propedêutica* o estudo que tem muito menos de introdução à produção literária do renomado romancista, do que de proposta de leitura que é e que ultrapassa o problema do biografismo. Há reflexões acerca da produção literária do ficcionista como ponto focal, mas na dinâmica que lhe deu origem, nos elos de força e poder que no seu tempo se substituem, emergem,



alteram e interpenetram-se em diversos patamares: o da linguagem e o da representação do mundo com imagens, grandiloqüentes em certos momentos, especialmente quando caracteriza a multiplicidade do devir social e dos processos mais importantes para os revelar.

O primeiro capítulo, *Da culpa, Postulado e dispositivo*, evoca um processo inquisitorial fundado nas vertentes biográficas, em dados temperamentais e literários do autor. Peca, sobretudo, ao deixar de considerar que as condições de escritor e de réu que cercam o nome de Camilo são geradoras de um discurso crítico ambíguo, que, desde a defesa apaixonada de Vieira de Castro, em 1861, não foi capaz de libertar-se de julgamentos do pró e do contra.

No capítulo dois, *Da revolução, Definição e Pressupostos*, a questão da culpa camiliana reenvia a uma teoria da revolução relativa à ascensão do romance a gênero dominante na literatura portuguesa. À época, o romance de Camilo representa a revolução do próprio romance, o que sugere ser o Camilo cidadão e o Camilo romancista, coincidentemente, a força motriz de revolução.

No estudo há contribuições de relevância, como o histórico dessa revolução, referente ao aparecimento de uma tradição novelística, à consagração do romance europeu e à concomitante necessidade, em Portugal, de uma apropriação do gênero, como meio mais eficaz de se olhar o país. Este fato conjuga-se com a idéia postulada por Alexandre Pinheiro Torres, na obra *Espingardas e Música Clássica*, cujo tema propõe repensar-se a pátria portuguesa, através de um inflamante discurso.

Se ao tempo camiliano discutia-se a crise do poder, desencadeada pela revolução liberal, o problema da situação nacional também se visualizava através do romance. Porém, quando se prossegue, de Alexandre Herculano, romancista de um mundo estratificado e hermético, até Almeida Garrett, fundador do Romantismo, em Portugal, e Camilo Castelo Branco, a ficção romântica passa a consolidar sua posição como meio de gerar múltipla imagem de um mundo mutável, permanentemente, com força para evoluir e renovar-se nos conteúdos e em todas as formas de mimese política, ideológica e social.

Ao aferirem-se os diversos ângulos da personalidade de Camilo, há, ainda, o da atividade jornalística, com peso e alcance efetivos acerca do discurso do ficcionista; talvez resida aí a energia vital da revolução romanesca, ou mesmo, da produção de um texto literário híbrido. Decorre daqui um novo juízo sobre o escritor, liberto das amarras no anonimato de antes, no pseudônimo depois e a definitiva consagração pública como emérito Escritor. Não se trata de considerar o sujeito de biografia, mas o sujeito de uma revolução.

Não se pode deixar escapar uma referência às sagas da propedêutica camiliana, o estatuto híbrido de narrador das novelas e da sua biografia, cujos principais pontos, embora tão conhecidos, vale a pena rememorar: Camilo Ferreira Botelho Castelo Branco, nascido em 1826, e já conhecido novelista em 1859, ganhou celebridade também por seus sucessos amorosos, como tem sido reiteradamente mostrado, nomeadamente no caso Ana Plácido. Preso na Cadeia da Relação, no Porto, por crime de adultério – período em que escreveu *Amor de perdição* (1862) - foi julgado e absolvido após um ano e

quinze dias. Casou-se, em 1888, com Ana Plácido. Suicidou-se em 1890, em São Miguel de Seide, após uma trajetória de vida convulsionada, como as de suas novelas, conforme também tanto já foi dito. Contemporâneo do Romantismo (segunda fase), foi um dos mais fecundos e originais escritores que em todos os tempos Portugal tem produzido. Cultivou simultaneamente o romance, a novela, o drama, a poesia, a crítica, a polêmica e a história, legando entre obras originais e traduções, para além de 260 volumes. Nessa vastíssima produção, reitera-se também aqui, é possível distinguir-se diferentes linhas de prática literária, que, por vezes, se entrelaçam e confundem: o romance-folhetim, à moda de Alexandre Dumas, de aventuras de misteriosa personagem, como seja um condenado de degredo, que oportuniza narrativas múltiplas ou evocações históricas, a exemplo de *Mistérios de Lisboa*, *Livro negro do Padre Dinis*; o romance do amor-trágico – de apaixonados que a desigualdade social ou os ódios de família separam inelutavelmente, como em *Amor de Perdição*; o romance-sátira, no qual se caricaturiza certo tipo social, como o burguês rico ou o brasileiro de torna-viagem e até o provinciano deslocado em Lisboa, como em *A Queda de um anjo* e *O que fazem mulheres*; o romance de costumes aldeãos, como *Novelas do Minho*, *A Brasileira de Prazins*, no qual o autor focaliza a frustração sexual da mulher; o romance histórico, principalmente sobre o século XVIII, como *O Judeu* (Antônio José da Silva).

Camilo freqüentou, de certo modo, o romance naturalista, na última fase da sua carreira, que caricaturou em *A Corja* e em *Eusébio Macário*. A vila ou a aldeia de província são os espaços mais comuns de suas diversas narrativas,

além da constante presença da cidade do Porto. Evoca o solar do fidalgo anterior à revolução liberal, o convento, a taberna aldeã, as vilas e as serras, lugares onde as personagens são, em geral, sobreviventes ou reminiscências de um mundo extinto. O antigo Desembargador dos tempos de D. Maria I, o comerciante, com negócios no Brasil, as freiras, o ferrador a serviço do fidalgo, que por ele arrisca a vida, são constantes em suas obras. Mesmo coevos, não perdem o caráter de estereótipo, como o padre, o salteador das estradas, o brasileiro retornado.

Do muito a dizer acerca da fecundidade literária deste escritor, tome-se como ilustrativo o que produziu entre 1862 a 1863, período em que escreveu *Amor de Perdição*; *O Morgado de Fafe em Lisboa*; *Coração, Cabeça e Estômago*; *Abençoadas Lágrimas*; *Coisas Espantosas*; *Memórias do Cárcere*; *Estrelas Funestas*; *Anos de prosa*; *O Bem e o Mal*; *Estrelas Propícias*; *Noites de Lamego*; *Agulha em Palheiro*. Entre as variantes por que vai passando a concepção de amor na novela camiliana cite-se *Amor de Salvação*, de 1864. O livro compõe-se por três partes que narram desventuras do amor, de desgraça e mau exemplo. O romancista considera que: “A crítica, superintendente em matéria de títulos de obras, querendo abater-se a esquadrinhar a legitimidade do título desta, pode embicar, e ponderar – que o amor puro, o amor de salvação vem tarde para desvanecer as impressões do amor impune, do amor infesto” (CASTELO BRANCO, 2003, p. 31).

Mencione-se, ainda, como exemplar de seu outro veio literário, *A Queda de um Anjo*, no qual o autor exercita a sátira social. Ao contrário do pastoril, a novela satírica desvenda o aspecto que, possivelmente, foi o principal da

cosmovisão do escritor. Como amostra diversificada da rebeldia camiliana, refira-se *Nas Trevas* (1890), uma tradução do texto de Otávio Feuillet. Em nota preliminar ao livro, Maria Helena Paiva Joachim contribui para o conhecimento de uma faceta da atividade literária de Camilo, apresentando uma sugestão de como se conduzir o confronto das duas obras, já pelo tom que empresta à tradução, no sentido de afastar-se de uma versão servil do texto traduzido. Há uma recusa à tradução ao pé da letra e uma busca da expressão vernácula, da utilização das possibilidades expressivas e conotativas e do hábil manuseio da língua (JOACHIM, 1973, p. 73). Ao fazer do ato da tradução um reflexo de sua individualidade autoral, Camilo estimula o receptor ao confronto da intertextualidade, com indagações como: teria o novo texto prejudicado o original? A questão leva à incompreensão do procedimento do tradutor em determinados pontos: “a equivalência rigorosa é descurada”. A autora justifica o vocabulário inadequado e do qual Camilo se utilizou para infletir no texto sua cultura e gosto próprio, o que influiu no valor da tradução.

Destas sumárias referências ao Romantismo e à obra de Camilo Castelo Branco, cuja fortuna crítica é notável, como se sabe, o que cumpre relevar, finalmente, de interesse específico para este trabalho, é que se tem como dado básico o fato de suas grandes criações incluírem-se no gênero passional; as personagens, ao se oporem aos padrões da burguesia (tradição de família, respeito aos desejos paternos) são castigadas pelo crime e pecado de amar: a morte é a única redenção para os amantes. Ao mesmo tempo, são de luta contra a fatalidade, exterior (social) ou interior.

Camilo é exemplar pela produção extraordinária, assim como sua vida é, também, repleta de tragédias. Em *Introdução à Literatura Portuguesa* (1999), António José Saraiva lembra que a vida de Camilo é, por si só, uma novela camiliana aliada ao suplício de um escritor forçado a produzir novelas para conseguir o sustento da família e obrigado a vender até sua preciosa biblioteca, reunida ao longo dos anos.

2.1.1.1 Amor de Perdição

O Amor de Perdição, visto à luz elétrica do criticismo moderno, é um romance romântico, declamatório, com bastantes aleijões líricos, e umas idéias celeradas que chegam a tocar no desaforo do sentimentalismo....Faz-me tristeza pensar que eu floresci nesta futilidade da novela quando as dores da alma podiam ser descritas sem grande desaire da gramática e da decência. (...) Se, por virtude de metempsicose eu reaparecer na sociedade do século XXI, talvez me regozije de ver outra vez as lágrimas em moda nos braços da retórica, e esta Quinta edição do Amor de Perdição quase esgotada. São Miguel de Seide, 8 de fevereiro de 1879 (CASTELO BRANCO, 2003, p. 15).

A visão de Camilo Castelo Branco acerca de sua obra permite uma breve pincelada das conseqüências que ela provoca no quadro social da época. Esse alerta foi feito quando *Amor de Perdição* já se encontrava na quinta edição e suas palavras projetam-se no então longínquo século XXI, em que hoje se vive, quando, no entanto, assemelham-se as “dores” e os “calões”.

Na realidade, o que vem ao caso é situar a obra no contexto deste trabalho, como se fará, a seguir, para melhor apreensão do conteúdo de *Espingardas e Música Clássica*. A diegese, em *Amor de Perdição*, integra-se, exemplarmente, no elenco de características específicas da novelística

romântica e consuma, diferentemente da narrativa de Pinheiro Torres, um protótipo das linhas temáticas mais típicas da produção romanesca do período e, em particular, de Camilo.

Memórias de uma Família é o subtítulo que Camilo Castelo Branco elegeu para a obra, publicada em 1862 e, como aqui foi lembrado, escrita na cadeia da Relação do Porto, aos 24 de setembro de 1861, fato que vincula o ficcionista às suas referidas origens factuais. A dedicatória, que elege e invoca no limiar do texto um destinatário que não é apenas o leitor, mas o inspirador estético e ideológico, tem grande importância para o escritor, por acentuar a importância do mecenatismo de uma personalidade de destaque – um Ministro de Estado – Sr. António Maria de Fontes Pereira de Melo, manifestando-se Camilo consciente de uma interpretação equivocada que pudesse ser feita de tal dedicatória, não sem justificar-se, com a convicção de que o Ministro apreciava romances e era merecedor da oferta.

Desde pequeno ouvira contar, por sua tia, a história desgraçada de um tio paterno, Simão António Botelho. Enquanto permanecera na cadeia, lembrara-se muitas vezes daquele parente, que, por certo, estaria inscrito nos livros das entradas e nos das saídas para o degredo. Sua curiosidade leva a folheá-los, desde os de 1800 e, ao encontrar, afinal, a notícia, pede aos contemporâneos, conhecedores de minúcias, que a detalhem, o que lhe permite formular o romance em apenas quinze dias.

Produção de grande êxito, uma espécie de estudo da alma ou a pureza do dizer, o *Romeu e Julieta* lusitano foi muito bem recebido pelo público, imortalizou-se por fundar-se em fatos reais, além de relatar amores impossíveis

e discutir a oposição entre a paixão e os limites impostos pela sociedade, por diversos motivos, entre os quais, rivalidades familiares.

Para centrar a estrutura da intriga nas ligações amorosas entre Simão e Teresa, o eixo da novela, é útil considerar-se, preliminarmente, o problema suscitado na análise do título e subtítulo da obra, já mencionado, pelo sentido que cada um encerra. Segundo Amaro de Oliveira (1983, apud A. Cabral, 1918), enquanto *Amor de Perdição* suscita no espírito e na sensibilidade do leitor uma imediata promessa de peripécia narrativa, de invenção romanesca, *Memórias de Uma Família* sugere debilmente a abertura de um espaço para o relato de fatos reais, de eventos vividos, ou seja, para evocação de acontecimentos históricos dos quais o autor tenha participado ou que hajam exercido determinada influência sobre sua vida.

Cabe aqui atentar para a distinção entre os conceitos de *Narrativa* e *Memórias*, dada a importância que tem para a caracterização do processo criativo de Camilo, para o estabelecimento de uma estrutura geral do livro e de sua classificação literária. Os leitores camilianos estão familiarizados com o autor, no que concerne, em especial, à confissão usual que ele elabora, de fundamentação no “real” do que narrou – ouvindo casos, lendo cartas e bilhetes verídicos ou não, conhecendo estranhas pessoas etc. Isso provoca no receptor, dada a vivacidade do artista, transitar ora para o lado histórico, ora para o novelesco, o efeito de contágio entre o “real” e o imaginário, pois até o próprio autor, já no pórtico de vida que apresenta, parece tratar de novela.

Articulando-se *Amor de Perdição* com *Memórias de uma Família*, pode-se formular a seguinte proposta: computando a perspectiva em plano histórico

os elementos memorialistas, restam os eventos efetivamente ocorridos (*inventio*) e imaginados e sua distribuição (*dispositio*) pelo espaço literário que o delimita desde o Prefácio até ao Epílogo. Como exemplos há o assentamento da entrada na Cadeia da Relação do Porto, da personagem Simão Antônio Botelho e a história abreviada da mocidade, casamento, vida familiar e profissional de Domingos José Correia Botelho de Mesquita e Meneses, avô de Camilo. Encontra-se uma nota acerca do relato de um crime atribuído a Luís Botelho, tio-avô de Camilo, caído de amores por uma rapariga e também a notícia da prisão de Fernão Botelho, pai de Domingos e bisavô do escritor, nas masmorras da Junqueira, por suspeita de tentativa regicida, pelos idos de 1758. Rápida nota da paixão de uma senhora dos Açores, casada com um estudante de Coimbra, por Manuel Botelho, pai de Camilo, que a raptou e fugiu com ela para a Espanha, tornando-se desertor. Na certidão de nascimento de Simão Antônio Botelho há outra nota da qual Camilo extrai a passagem sobre o batismo do tio, em casa, por estar em perigo de morte; bem como a transcrição de uma carta do desembargador António José Dias Mosqueira, que faz prova da ação de Domingos Botelho em defesa de seu filho Simão, condenado à forca, a princípio, e em comutação de pena, depois, a degredo para a Índia.

Novo episódio versa sobre a conclusão da história dos amores de Manuel Botelho pela senhora açoriana que, a expensas do pai do amante, parte para os Açores, e, finalmente, o último parágrafo - em apenas cinco linhas, de cunho informativo - permite ao leitor ter conhecimento do destino (após a morte de Simão) das demais figuras familiares referidas no transcurso da narrativa.

Os eventos aqui transcritos são encaixes do texto ou notas, que, mesmo narrativos, parecem engendrados em estilo que nem sempre condiz com aquele que o escritor emprega na trama propriamente dita do *Amor de Perdição*. Considera-se, pois, após análise de tais fatos memorialistas, que a saga dos Botelhos, ao longo das três gerações que aqueles fatos cobrem, foi provocada por duas forças mestras: o *Amor* e a *Violência*. De um ângulo mais particular, tais forças geraram atos de paixão, de crime, de prisão, de degredo e de morte. Todos os três familiares mencionados, pelo perfil romanesco assumido, mostravam-se mais disponíveis para um aproveitamento novelesco importante: Luís, Manuel e Simão.

Para finalizar esta referência, pode-se concluir que Simão era, dentre eles, a personagem que suscitava uma fabulação de remate mais dramático – já que Luís havia sido perdoado por graça régia. Assim, Camilo optou por Simão, como herói da novela, cujos motivos circunstanciais, ponderosos, todavia, teriam levado a essa escolha; para a justificar, talvez baste considerar-se que inventou uma “história” para se incrustar nas memórias de família sem se desviar da rota da desgraça que as caracterizava e com as quais só Simão estaria em consonância, por sobressair-se dos demais, já que a pena do degredo por ele sofrido demandava um conflito mais denso, com um desfecho mais trágico. Atente-se ainda no episódio referente ao batismo de Simão “*em casa*” e “*em perigo de vida*”, o que configura uma espécie de sina para a desgraça, uma constante na família, pois os dados memorialistas aqui trazidos atestam a força de um determinismo agudizado, como esse augúrio de morte no momento de nascer, o que assegurava ao entrecho concebido um clima de

“*má estrela*”, de “*fatalidade*”, tanto em consonância com a obsessão romântica, quanto com as íntimas crenças de certos ascendentes de Camilo. A própria Dona Rita teria dito a Simão: “Morto me disseram que tinhas nascido; mas o teu fatal destino não quis largar a vítima”. Ou então, “A irmã de meu pai, decrépita e cadavérica, disse-me que era necessário ser desgraçado para não contradizer os fados da nossa família” (CASTELO BRANCO, 2003, p. 31).

No espaço ocupado por *Amor de Perdição*, intervalar aos eventos apontados como *Memórias de uma Família* – no transcurso de tempo entre a prisão de Fernão Botelho, devido a excessos políticos e à morte de D. Rita Emília da Veiga Castelo Branco, irmã de Simão, em 1872, a vida de Simão Botelho consolida sua posição de personagem principal. Pela faceta infeliz, explicitada na Introdução, o autor confessa a existência atribulada aos dezoito anos, quando, na realidade, não foi para o degredo com essa idade; isto configura um engodo, mesmo que praticado com intenções ficcionais adivinháveis.

Como Camilo, no romance *Amor de Perdição*, se valeu de dados memorialistas, em que medida respeitou a “veracidade” dos acontecimentos, em que pontos os alterou e até onde as personagens são criações fictícias do escritor? Como sabem os leitores camilianos, o enredo de *Amor de Perdição* tem lugar em Viseu, Beira Alta, onde duas famílias são inimigas e separadas por questões financeiras: Simão Botelho e Teresa Albuquerque apaixonam-se, mas o pai impede-a de manter o relacionamento amoroso, tentando casá-la com o primo Baltazar Coutinho. A moça entra para um convento e lá acaba por morrer, enquanto o amado, após assassinar o rival, é preso, dispensa a ajuda

da família para sair da cadeia e é conduzido a julgamento, restando em segunda instância o degredo. Morre, ao tomar conhecimento da fatalidade ocorrida com Teresa.

Tipicamente ultra-romântico, o mundo que no livro se descortina é idealizado com personagens virtuosas e sem contradições, que embora possam contrapor-se às regras sociais, submetem-se a elas, sempre guiadas pelos sentimentos. Simão, exemplo de herói romântico, insiste no amor de Teresa, mas não consegue, passando, assim, a cometer uma série de excessos que acabam prejudicando sua relação com a amada.

Todos os atores vivem em conflito com a sociedade que lhes impõe os limites de seus deveres, espelhando a mesquinhez, a obediência cega aos ditames de vingança e os obriga aos preceitos de uma mentalidade rígida e irracional. O amor, levado ao extremo, permite aos namorados romper com padrões comportamentais e com regras sociais, mas acaba por prejudicá-los acarretando, inclusive, a demência de Mariana, a outra apaixonada por Simão. A fábula é breve, com várias peripécias, a trama central é tecida por indivíduos cujas vidas são guiadas por seus sentimentos. Em prefácio à quinta edição, Camilo se manifesta convencido, finalmente, de que o livro foi um êxito fenomenal, compara-o com *O Crime do Padre Amaro* (1876) e com *O Primo Basílio* (1878), afirmando que, para os livros de Eça de Queirós (1845-1900), foi preciso que “a arte se ataviasse dos primores lavrados no transcurso de dezesseis anos”. Nem por isso *O Amor de Perdição* deixa de ser um texto moderno em relação à época, romântico, declamatório, marcado por desvios líricos. As personagens tocam profundamente o leitor, a exemplo de Teresa,

que presente que não mais verá seu amado. O fato será confirmado por Simão, durante o desenvolvimento da trama, não se furtando a acreditar nos supersticiosos ditames do coração da moça.

Mariana, rival de Teresa, pré-anuncia seu triste destino deixando a marca da certeza quanto ao seu próprio futuro, o que será comprovado, pouco tempo depois. Enquanto isso dedica-se a Simão, narrando-lhe suas aflições. E se o fatalismo envolve toda a diegese e os figurantes do *Amor de Perdição*, alguns gestos indiciam os segredos do futuro. Na cena em que Simão é ferido, e Mariana, furtivamente, entra no quarto, ao vê-lo, põe-lhe sobre o rosto um lenço, que pode simbolizar o velar uma pessoa morta, atitude premonitória e agoureira não exclusiva de Mariana, porque é também de Simão, de Teresa e do ferrador João da Cruz, que dela compartilham, embora em Mariana se concentre a carga significativa.

O desenlace de *Amor de Perdição* não espanta o leitor, comove-o, dada a linha coerente e harmoniosa do comportamento de Mariana, sem tornar-se vulgar nem estereotipada; com uma aura familiar solidária, desperta a sensibilidade e mesmo a compreensão de seus atos, pela força que o escritor Camilo Castelo Branco lhe confere na fabulação. Fica patente o destino brutal das duas vítimas do Amor e do Destino. Teresa parece ter sido concebida como as meninas frágeis da literatura romântica, sem atitudes mais enérgicas, enquanto Mariana, forte, audaciosa, embora estando dentro dos padrões femininos românticos, se consuma na imagem mais complexa da mulher portuguesa, apesar de não ser destituída de carga poética, símbolo do amor sacrificial. Sublinhe-se, ainda, que os eventos ocorridos por motivo da

emboscada preparada por Baltazar, como a prisão e o julgamento, realçam sobremaneira o drama da sofrida Mariana.

O texto sedimenta o talento especial do escritor e a sensibilidade que possuía para o tratamento das questões afetivas e, uma vez percorrida em seus conjuntos, vê-se que se transforma sempre ao nível do enredo, muito variado, da disposição dos ingredientes, da tessitura episódica e do ponto de vista narrativo. O amor, que aqui não pode ser esquecido, é um dos índices valorativos da ficção camiliana de feição impetuosa e alucinante, como se verifica no *Amor de Perdição*, que se realiza independentemente do casamento, mas em claro litígio contra resquícios de moralismo burguês, visíveis na perturbação dos impulsos, refletindo dores de consciência provocadas pela coerção social.

De fato, o estudo da transformação em diegese de uma realidade conhecida ou vivida, a determinação dos seus processos, das suas motivações e dos seus resultados, constituem uma das tarefas mais atraentes entre quantas continuam a desafiar o saber e o engenho dos camilianistas.

2.2 Tempos Modernos

Dá-se prioridade, neste capítulo, sobretudo, ao período modernista situado entre 1930 e 1945, porque nele se insere Graciliano Ramos, autor de *Memórias do Cárcere*, obra de relevância para o estudo da intertextualidade na obra *Em Liberdade*, de Silviano Santiago. Além disso, esse momento apresenta traços literários marcadamente transformadores do cenário brasileiro.

Considere-se que, no século XX, a eclosão das grandes guerras e da primeira revolução proletária – a da União Soviética, de 1917 – amplia e aprofunda o confronto entre diferentes e divergentes perspectivas literárias. Politiza-se com rapidez a arte. O rádio, o cinema, depois a televisão, atingem multidões incontáveis, ao mesmo tempo em que surgem movimentos vanguardistas, tal qual o Surrealismo, que visava a explorar o inconsciente e o irracional, o Futurismo, apologista da técnica, do progresso e velocidade da vida moderna que descartava a observância dos ditames da poética antiga e clássica.

A poesia apela para a desconstrução do verso, tangenciando a prosa, enquanto nesta fragmenta-se e perde-se a visão do sujeito narrador único, valendo-se de significações poéticas.

O Teatro autonomiza-se em relação à Literatura e os escritores não se prendem a movimentos literários, tornando-se difícil falar de tendências precisas nesse clima convulso onde cada escritor busca criar e pautar-se segundo seus próprios cânones. O fato é que a literatura do século XX se

tornou multifacetada e reveladora dos diferentes e contrastivos mundos ficcionais descobertos e incorporados pelo chamado Movimento Modernista. Há que se levar em conta, por exemplo, no Brasil, a *Semana da Arte Moderna*, em 1922, que proclamou um Modernismo representado por intelectuais ou grupo de intelectuais que passou a caracterizar toda uma geração ou um recorte dela. Partindo-se de que a obra cultural resulta de toda uma sociedade traduzida, expressa através de indivíduos, o Modernismo pode ser considerado como o signo de uma época e não a consciência que essa época possui de si mesma. Logo, o movimento de 1922 foi extremamente fecundo para a caracterização da aventura literária de certos escritores brasileiros, como avanço impulsionado por forças contraditórias: a inquietação por uma sensibilidade de grande riqueza, sustentada numa visão exuberante e multivalente, e pela lucidez de uma inteligência que deseja conter a emoção para enxergar claro, na medida em que a sua consciência artística se insere no contexto racional do mundo contemporâneo. Além de grande incentivo para as pesquisas, tanto estético quanto artístico, essa manifestação intelectual procurou delinear uma concepção de territorialidade cultural.

Inicia-se no Brasil, nos novos anos 20, a perda do constrangimento de ser-se culturalmente brasileiro, procura-se renovar as posições culturais pela polêmica e pela discussão. Esta, a forma de protesto aos que detinham o poder intelectual, o qual parecia ter o direito de vitaliciedade. Daí, começar a arte brasileira a voltar-se para o nacional, como é o caso de Mário de Andrade, que viaja pelo interior a recolher modinhas. O quadro modernista revela-se sob discretos reflexos dos *ismos* europeus, apenas como ponto de partida para

olhar um Brasil sob uma visão crítica e nacional que implicaria modificações completas. O artista abandona as estepes siberianas, as catedrais alemãs, os cafés e os restaurantes da *rive gauche* de Paris para discutir e superar a melancólica estagnação cultural brasileira. Alguns intelectuais como Cassiano Ricardo, Alcântara Machado, Raul Bopp promovem, através de livros, artigos, conferências, manifestos e revistas, a re-vinculação do homem brasileiro com o seu país, a resultar em unificação do grupo modernista, mesmo com suas divergências estéticas e ideológicas, em torno de libertar o brasileiro das amarras dos modismos e cacoetes estrangeiristas.

Como herança desse movimento de 1922, a literatura, em especial a poesia, amadurece na trajetória de obras de vulto como: *Remate de Males* (1931) de Mário de Andrade; *Libertinagem* (1931) de Manuel Bandeira e *Cobra Norato* (1931) de Raul Bopp consagram seus autores. Poetas como Jorge de Lima, Vinícius de Moraes e Carlos Drummond dão um acento de comprometimento social e político aos poemas, enquanto a poesia de Murilo Mendes e a de Jorge de Lima incorporam as questões metafísicas ou existenciais. A apresentação gráfica de alguns poemas pode já se enunciar na forma discursiva convencional, mas pela enumeração caótica ou descontínua de idéias e curso intermitente, em texto sem pontuação, utilizando-se, à larga, o recurso da *paródia*, em especial na abordagem de quadros relevantes da História do Brasil.

Quanto à prosa, a novidade corre por conta da ficção: uma variedade de romances destaca-se no período, cujos traços fundamentais seriam os da segunda fase modernista, ou seja, da prosa regionalista, através de cuja

focalização desvenda-se a sociedade, período em que também a linguagem literária se aproxima da fala brasileira ao incorporar neologismos e regionalismos. Na prosa urbana, notabilizam-se também os escritores Geraldo Vieira e Marques Rebelo, emergindo a prosa intimista em autores como Lúcio Cardoso, Dyonélio Machado, Otávio de Faria e Clarice Lispector, ficcionistas que se centram na figura humana com seus conflitos e angústias.

O tipo de realismo que convém ao caráter cientificista e determinista do Naturalismo dos idos de 1800 passa a chamar-se *Neo-Realismo*, movimento literário que enfoca temas de feição política, de predominância marxista, perfilhando problemas regionais relativos aos costumes do trabalhador rural, tanto quanto a miséria e a seca. Sob a ótica da luta de classes, a opressão do homem pelo homem, caracterizadora da sociedade capitalista, a literatura adquire conotação universal e temporal, ao desprezar o pitoresco e o localismo. Evidencia-se o “povo” como personagem do romance e a grande revelação reside em *A Bagaceira* (1928), de José Américo de Almeida. Rachel de Queirós, com *O Quinze* (1930), Jorge Amado, com *O país do carnaval* (1931) e José Lins do Rego, com *Menino de Engenho* (1932) pontuam a produção neo-realista, não obstante José Lins do Rego e Graciliano Ramos se constituam os maiores representantes.

Entretanto, a arte exprime a realidade brasileira em alguns participantes da Semana de 22. Artistas plásticos se agregam societariamente: o objetivo é procurar manter e divulgar as conquistas modernistas, o que oportunizará, em 1933, a primeira exposição de Arte Moderna. Infelizmente, de curta duração, o grupo da Semana de 22, em 1934, iria dar lugar a outros como o grupo Santa

Helena, de São Paulo, voltado para a paisagem urbana e para o operário suburbano. Nomeia-se Lúcio Costa para a direção da Escola Nacional de Belas Artes, com o objetivo de renovar o ensino da arquitetura; a música registra a demanda de uma linguagem tipicamente brasileira, o que se observa na obra de Guarnieri e Radamés Gnattali. Heitor Villa Lobos, em 1930, dá início às conhecidas *Bachianas* brasileiras.

Em 1930, estréia o decantado filme *Limite*, de autoria de Mário Peixoto e o famoso filme *Ganga Bruta*, de Humberto Mauro, é apresentado em 1933. O primeiro, de teor realista, diverge do segundo pelo recorte social.

Na dramaturgia, o primeiro texto moderno é encenado, em 1933, na cidade de São Paulo, com a peça *O Bailado do Deus Morto*, de Flávio de Carvalho, na linha surrealista e expressionista. Alegando ofensa ao pudor público, a polícia interrompe suas atividades.

Além disso, obras literárias, como *O Cortiço* (Naturalismo) e *Inocência* (Romantismo), são emprestadas da Literatura ao cinema, na década de 40.

2.2.1 Graciliano Ramos

Graciliano Ramos traz para o âmbito da ficção brasileira a inquirição psicológica sem abandonar o cunho social da literatura nordestina. Foi um dos mais importantes escritores da geração dos anos 30, da maioria literária do regionalismo. Alagoano, de Quabrângulo, em 1936, é detido, acusado de

ligação com o comunismo. Afrânio Coutinho declara em *A Literatura no Brasil: Era modernista* (1997), que o escritor possuía claras posições e seu horizonte político era aberto e não segmentar. Dentre seus romances de maior repercussão encontra-se *Caetés* (1933), em que, fixando a paisagem social de uma cidade do interior em torno de um caso de adultério, mostra ressonâncias de *A Ilustre Casa de Ramires*, de Eça de Queirós, nomeadamente no que se relaciona à construção do romance. Sobressai a ironia, matizada por certo humor ácido, sarcasmo e impiedade e já se revela a tentativa de utilização do *romance* dentro do *romance*. Publicado em 1933, em pleno surto literário nordestino, toma a cidade de Palmeira dos Índios como palco da intriga. O cuidado com a escrita e o equilíbrio no planejamento impressionam como uma lição “pós-naturalista”, dado que, na retomada de certos aspectos banais e anti-heróicos do cotidiano há um pudor de encaminhar os dramas com a crueza que os naturalistas da primeira geração tanto apreciavam.

Nessa obra ocorre uma renovação da novelística nordestina, embora o texto tenha sido prejudicado pelas reminiscências pessoais, segundo Graciliano declara em carta enviada a Antônio Cândido, a 12 nov. 1945, e que pode ser lida na obra *Ficção e Confissão* (1999, p. 14); mas também, porque teria sido mal escrito, com repetições desnecessárias e divagações. A causa principal se encontrava no fato de que fora elaborado em fase de turbulências, de momentos de raiva, de falta de entusiasmo, chegando a “matar” personagens em vinte e sete dias, além do delírio que o levava a criar o último capítulo em uma noite apenas. Não obstante, *Caetés* é um marco de entrada do autor no território da fama, ainda sob o influxo dos postulados naturalistas, de que o

homem está condicionado por fatores externos que não domina, fatores de natureza social, sociológica, atávica.

Ao ler-se *Caetés*, tem-se a impressão, pelo estilo e análise, de um preâmbulo de exercício de técnica literária, mediante o qual Ramos se preparou para os grandes livros que surgiriam depois. A obra difere das futuras primorosas publicações já conhecidas, passando ao leitor a impressão de eco dos últimos toques do pós-naturalismo, “cujo medíocre fastígio foi depois de Machado de Assis e antes de 1930” (CÂNDIDO, 1999, p.14).

Em *São Bernardo* (1934), Graciliano Ramos já revelava um trabalho de primeira ordem, em que se tematizava o sentimento do ciúme, mas que, muito além disso, configurava uma amostra social pontual do Brasil, ao narrar a história de uma criatura embrutecida, com arte, engenho e diferente do que se havia visto no universo literário de então. É um romance de vulto, dos mais importantes do Modernismo acerca do problema agrário do Nordeste e é notável a evolução de técnica e de estilo, na linha machadiana. As personagens e os fatos sucedem-se pela versão única de quem os narra – Paulo Honório – cuja personalidade dominadora e mesquinha, com uma força que o transcende, constrói sua existência sob o domínio de um culto à propriedade que transformará em patogênese, como pode ser observado no trecho, a seguir: “O meu fito na vida foi apossar-me das terras de São Bernardo, construir esta casa, plantar algodão, plantar mamona, levantar a serraria e o descaroçador, introduzir nestas brenhas a pomicultura e a avicultura, adquirir um rebanho bovino regular” (RAMOS, 1969, p. 36).

Homem de propriedade, Paulo Honório transforma os lucros em verdadeira obsessão. Lembre-se, também, que só excepcionalmente se viu o contrário, conforme se deu ao recolher sua ama de leite, mesmo assim não sem antes reforçar que ela lhe custava dez mil réis por semana, quantia suficiente para compensar o leite que lhe concedera. A ação de *São Bernardo* coloca-se à volta de sentimentos fortes de Paulo Honório, em que a concentração no tema da vontade de domínio permite dar-lhe um tônus psicológico definido e aparentemente simples nas linhas gerais, apesar da profundidade humana que o caracteriza.

Em *Angústia* (1936), acentua-se a preocupação psicológica do Autor em torno de um crime passional. Romance de confissão em que o narrador se projeta na posição inversa à de Paulo Honório, de *São Bernardo*, apresenta imagens rarefeitas, movediças, afetadas pelos acontecimentos do passado recente do narrador, Luís da Silva, homem de classe média, intelectual de esquerda, quarentão. Oprimido pelo horror à subserviência remunerada, pelo asco das paredes sujas do quarto, sonhara ser escritor e casar-se com a bela Mariana. Assassina Julião Tavares, sedutor de sua mulher, como sabem os leitores, deste romance. O fluxo de consciência está presente na narrativa pelas associações “atropeladas” que sugerem sua desarticulação espiritual, após o crime. As considerações de Graciliano Ramos acerca dessa obra estão em *Ficção e Confissão* (1999), de Antônio Cândido, e elucidam, bem, alguns aspectos:

Por que é que *Angústia* saiu ruim? Diversas pessoas procuraram razões, que não me satisfizeram. Olívio Montenegro usou frases ingênuas e pedantes, misturando ética e

estética. João Gaspar Simões afirmou que o americano é incapaz de introspecção – e com esta premissa arrasou-me. Veja só. Nada há mais falso que um silogismo. Álvaro Lins veio com aquele negócio de tempo metafísico. Mas isso diz pouco não é verdade? (CÂNDIDO, 1999, p. 8).

Graciliano conclui dizendo que, se contentasse os críticos, *Angústia* não deixaria de ser um mau livro, apesar de ser perfeitamente “legível” (CÂNDIDO, 1999, p. 8).

Em *Vidas Secas* (1938), frente à miséria de um homem, a mulher, os filhos e uma cachorra, tangidos pela seca e pela opressão dos mandantes – o patrão e o soldado amarelo, o latifúndio escancara-se na representação cenográfica com sua força de agente dramático: “Coçou o queixo cabeludo, parou, reacendeu o cigarro. Não, provavelmente não seria homem: seria aquilo mesmo a vida inteira, cabra governado pelos brancos, quase uma rês na fazenda alheia” (RAMOS, 1938, p. 47). A *Seca* parece protagonizar-se por uma ação como a de outras personagens do livro, extrapolando a função de simples paisagem ou pano-de-fundo, pelos seus reflexos no âmago da criatura humana que aqui se representa na miserável condição social do homem do sertão. É por meio do monólogo que o autor mimetiza a corrente de um processo intermediador entre a linguagem e as reações, atitudes e comportamentos da personagem. A seca, ameaçadora, desperta a força telúrica do retirante, suas ambições, permitindo-lhe fazer o passe para a utopia.

Graciliano Ramos publicou, ainda, a coletânea de treze contos intitulada *Insônia* (1947). Todos os contos são marcados por um aspecto, o delírio de Luís da Silva e os fantasmas de seu passado com apoquentações atuais. O trecho a seguir mostra a argumentação da personagem: “Amanhã comportar-

me-hei direito, amarrarei uma gravata ao pescoço, percorrerei as ruas como um bicho doméstico, dizendo frases convenientes. Feliz, completamente feliz” (RAMOS, 1947, p. 23). O conto inicial leva a fazer uma associação com Luís da Silva, nos momentos em que este repetia, para sentir-se confortado, que estava tranqüilo, pela mesma visão de felicidade: a paz de espírito indispensável a uma rotina ordinária. O conto *Um Ladrão*, inspirado pelo que o autor ouviu de um presidiário, evoca situação similar à de Camilo Castelo Branco, em *Romance dum homem pobre*, cujas informações lhe foram passadas também por um presidiário e que confessou nas *Memórias do Cárcere*. Inicia-se assim: “O que o desgraçou por toda a vida foi a felicidade que o acompanhou durante um mês ou dois” (p.29). Tem início o delírio – o *ventanista* sem experiência decide pular o portão de uma casa rica, o desastre é inevitável. O ciclo ainda é o da angústia. Em *O Relógio do Hospital e Paulo*, o autor mostra o estado de sonho de Luís da Silva, após enforcar Julião Tavares, em imagem análoga à do poço, em *Angústia*, e à dos atoleiros com que sonhava Paulo Honório. A presença de um relógio invisível marca nesses quatro contos os quadrantes do tempo psicológico e do tempo convencional. Luís da Silva, dado a picuinhas, aprofunda minúcias de sua autobiografia, sentindo-se à margem da vida. Entretanto, os contos *Luciana* e *Minsk* ligam-se à recriação de *Infância*: o tio Severino seria uma lembrança da figura descrita em *Meu Avô* – como aquela que persegue Luís da Silva sob o nome de Trajano. Em seguida, há um relato da vida política.

Há no texto *Infância* (1945), três contos acerca da vida burocrática, que Graciliano fustiga, *en passant*, em muitos de seus livros – herança que lhe

restou do tempo em que, prefeito de Palmeira dos Índios, escreveu um relatório famoso pela precisão, segura e realismo, e do tempo em que foi Diretor da Instrução Pública, em Maceió.

“A gravata enrolada como corda”, do conto *Dois Dedos*, é uma imagem que vem de *Angústia*, da mesma forma que a atrapalhão causada pela “datilógrafa bonita”, em *O Relógio do Hospital*, lembra o episódio com a alemãzinha de *Angústia* e reaparece em *A Testemunha*. Curiosamente, no mesmo conto tem-se a aquisição de uns móveis, negócio várias vezes adiado porque o dinheiro era escasso – situação semelhante à de Luís da Silva, quando pensou em casar-se com Mariana. Em *Uma Visita*, é a presença de um romancista que ouve, amuado, um intelectual decadente ler a sua última produção e recorda com saudade suas leituras de capa e espada.

Ainda, em *Infância* (1945), o narrador pondera que a beleza não o incomodava; queria se distrair com malvados, com duelos e viagens, questões em que os bons triunfavam e os malvados terminavam presos ou mortos (RAMOS, p. 247). A crítica sublinhada no conto também remete a *Angústia*, aos escritores que se ofereciam na vitrine como as prostitutas da Rua da Lama. Já no último conto de *Insônia*, o nome da dona da pensão, D. Aurora, que sempre se incomodava com a luz acesa até tarde, nas vigílias literárias dos hóspedes – evoca D. Aurora, também dona de pensão, que Luís da Silva rememora nos seus constantes acessos ao passado.

Cabe aqui dar um especial relevo a *Memórias do Cárcere* (1953), uma das obras mais notáveis no gênero, em língua portuguesa, um sério depoimento em torno da realidade brasileira relacionada com as questões

político-ideológicas de sua época e fonte de dados para o estudo da gênese de uma boa parte da sua obra ficcional. Para tanto, em continuidade a este estudo, faz-se uma comparação entre *Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramos e *Memórias do Cárcere*, de Camilo Castelo Branco. Inclua-se, ainda, em sua produção bibliográfica, *Viagem* (Checoslováquia, URRS (1954), que não chegou a ser revista pelo autor e traduz impressões da viagem por ele realizada, em 1952, aos países da Cortina de Ferro, caracterizadas por certa ingenuidade.

Ainda constam do quadro de seus títulos os seguintes: *Linhas Tortas* (crônicas) (1962); *Viventes das Alagoas e Alexandre e outros heróis*, (quadros e costumes do Nordeste) (1962); além da literatura infantil cujos títulos são: *Histórias de Alexandre* (1944); *Dois Dedos* (1945); *Histórias Incompletas* (1946); *Histórias Agrestes* (1967). Graciliano apresenta uma das mais expressivas produções literárias de sua geração; fez denúncia social, mas renovando a arquitetura do romance para não se converter em simples imitação dos modelos realistas do século anterior. Uma das características a sublinhar-se na ficção de Graciliano Ramos é a de desenvolver uma maestria no trato com o aspecto subjetivo das personagens, no desenho psicológico de suas vidas. Politicamente homem radical, soube, como escritor, evitar o tom panfletário e banal, aprofundando os dramas humanos, imprimindo-lhes certo realismo irônico, que, em algumas fases, remete à contenção e à frase curta machadiana: sua grande qualidade estilística tem sido apontada como a de segura, de estilo enxuto, de um escritor avesso a expansões sentimentais.

Convém, entretanto, pontuar suas ferrenhas convicções sociais, como um dos fios condutores na constituição de personagens, na busca das primeiras inspirações dos seus atos e contendas. Graciliano defendeu idéias de justiça e solidariedade, como todos os escritores que neste projeto se inscrevem, enquanto cidadão que não afere injustiças sociais, resultando em uma interpretação mais imediata do social, da vida e da inter-relação em sociedade. Ainda que ligado ao regionalismo do Nordeste, sua obra avulta pelas qualidades universalistas e, sobretudo, pela superioridade de um estilo marcante, uma linguagem rigorosa, precisa e conscientemente trabalhada, no que se mostra legítimo continuador de Machado de Assis, na evolução do romance brasileiro. *Memorialista* é uma classificação que cabe aplicar a Graciliano Ramos em razão das motivações de sua dolorosa experiência, em que se inclui a prisão, como aqui se verificou, em sua obra literária, como as da infância e adolescência, ao da paisagem agreste e calcinada, em que conviveu e de que, enquanto escritor, como artista da palavra, extraiu o máximo, explorou a fundo, num deliberado processo de esgotamento. As próprias personagens, como Paulo Honório, de *São Bernardo*, espécie de Fabiano estilizado, ou outras, menores, que as fustigam e condicionam, confundem-se com a autobiografia do autor.

Graciliano ficcionaliza para estruturar peças desencontradas, como recurso imaginativo de compatibilizar com o que é matéria de memória. O método de construção ficcional ancorado em algumas de suas vivências mais remexidas, lembranças de tipos odiosos, rancores e humilhações, propendem a dar a suas personagens um perfil marcado por desilusão, desespero,

amargura, sensação de inutilidade. O escritor encena a tragédia social para os ciclos da Natureza, assim como a aspereza das coisas, como se quisesse desculpar os erros e inocentar “ironicamente” a sociedade. (RODRIGUES, 1979, p. 214). Sabe-se que o romance brasileiro de 30 evoluiu gradativamente, ultrapassando aos poucos os liames de suas determinações ideológicas, o modelo regionalista de 30 exauriu-se e reduplicou-se em obras imitativas, perdeu seu “*glamour*” criativo. Era preciso buscar outros caminhos. Segundo Afrânio Coutinho, embora a geração de trinta envolva entre seus adeptos o conhecido grupo de romancistas nordestinos, acerca da problemática da terra, motivo agora de meditação, aprofundamento e denúncia social, seus ficcionistas trazem para essa realidade concepções unânimes, denunciando a injustiça e a desagregação humana (COUTINHO, 1997, p. 389). Ocorre que no discurso literário de Graciliano Ramos, pelo fato de existir uma relação contínua entre *texto* e *realidade*, não há impedimento para que se abram as fronteiras do imaginário. Nem por isso sua produção literária deixou de se universalizar: nela, tudo o que é humano interessa, principalmente o homem que está por detrás das coisas.

2.2.1.1 Memórias do Cárcere: entreolhares

A proposta deste confronto, entre as “memórias” dos escritores Graciliano Ramos e Camilo Castelo Branco, faz-se pertinente pelo denominador comum de seu pendor para o confessionalismo autobiográfico, para o testemunho dos fatos históricos, do Brasil e de Portugal, em alguns aspectos similares, que incorporaram à literatura de seus respectivos países onde inscreveram com os instrumentos estéticos a denúncia de um sistema de opressão.

Camilo e Graciliano, por haverem vivido a realidade da prisão, embora em tempo e espaço diferentes, escreveram suas *Memórias do Cárcere*, publicadas em 1863 e 1953 respectivamente. Como se sabe, foram prisioneiros por diferentes razões: o escritor português envolveu-se com adultério e Graciliano com idéias políticas avançadas para seu tempo.

Ainda que não estivesse filiado ao Partido Comunista (o que faria em 1945), não fizesse parte de nenhum grupo revolucionário e muito menos estivesse escrevendo afrontas ao governo, Graciliano Ramos foi um dos escritores brasileiros torturados em épocas de repressão e censura.

Considere-se, inicialmente, uma cronologia sumária: 1930, ano da vitória da revolução que instala Getúlio Vargas na chefia do governo brasileiro; 1937, do novo regime, que implanta a ditadura mediante o fechamento do Congresso e da suspensão das garantias individuais e proclamação do Estado Novo. Sendo assim, os livros subseqüentes de Graciliano Ramos foram produzidos nesse período: *Caetés* (1933), *São Bernanrdo* (1934), *Angústia* (1936) e *Vidas Secas* (1938), ou seja, o autor pode ser considerado efetivamente um

ficcionista dos anos 30, tomando-se como referência política o período dominado pelo ditador Vargas.

Como referem seus biógrafos e ele próprio, em Março de 1936, é detido, em Alagoas, enviado para o Rio de Janeiro e irá vagar de prisão em prisão, da cadeia de Pirajúçara, em Maceió, para o Forte Cinco Pontas, em Recife. Transportado nos porões do Manaus para o Rio de Janeiro, onde permaneceu na Casa de Detenção, rumou, depois, em direção ao “inferno”: a mal-afamada Colônia Correccional de Ilha Grande. Durante o tempo em que lá esteve, escreveu minuciosos apontamentos sobre a vida na cadeia, que deram estofamento para *Memórias do Cárcere*, publicado postumamente. Sem culpa formada, nem processo estabelecido, foi libertado cerca de dez meses depois.

Assim, sente-se que a experiência carcerária presentifica toda a obra de Graciliano Ramos, definindo o homem, seu destino trágico, e a situação enunciativa é de um narrador que denuncia a brutalidade dos acontecimentos políticos, o que fez com que ampliasse dramaticamente sua cosmovisão. Silvano Santiago, na obra *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais* (1982), sugere que o texto populista exiba as “chagas” dos perseguidos e torturados; segundo o autor, essas chagas poderiam resultar em um texto sofrido, mas “autocrítico e impiedoso”, conforme se vê nos livros de Graciliano Ramos (SANTIAGO, 1982, p. 37).

Até que ponto se mesclam *confissão biográfica* e *testemunho histórico* (que não são apenas do autor, mas de uma coletividade carcerária), na sintagmática da narrativa? Esta tomada de atitude delimita com precisão os patamares rígidos entre uma *verdade* e uma *invenção*, dado que o relato é

realista, de transcrições objetivas, não há inquérito mais verdadeiro sobre a seqüência infundável de misérias, torturas e degradações experimentadas nos porões infectos, nomeando carrascos e vítimas por seus verídicos nomes, palco histórico de um Brasil de 1930.

Em *Memórias do Cárcere*, de Camilo, o autor dimensiona temas e aspectos íntimos do social, tal qual o realismo do autor de *Angústia* elege o nojo, no afã de descrever as paixões e as coisas. Um e outro interpretaram com maestria os sentimentos humanos, vincaram-lhe bem os caracteres e são paradigmáticos pelos desafios que enfrentaram, sacrificando o bem-estar próprio e o das famílias pelo desejo de militantes, de realizar as idéias ligadas à sua visão de mundo, imprudentes para a época, mas que lhes concederam material para sua ótica social, política, e conseqüentemente, literária. Camilo concentrou-se na intriga, na paixão, com diferente luneta, e, se porventura Graciliano sacrificou menos a idéia à forma, elaborou o competente quadro de época. Em seus relatos pesam certos protótipos culturais, acolhidos sempre pelo discurso em primeira pessoa, de narrativa pessoal, revelando-se os narradores que não se escamoteiam na impessoalidade. O enunciado leva-os a assumirem o “discurso da vingança” contra algozes e perseguidores, nomeados principalmente no texto de Graciliano Ramos. Tudo se dá num espaço em que, por vezes, o riso e o pranto se mostram corrosivos, mormente ao satirizarem determinados modelos da sociedade.

Salvo as diferenças, como funcionam esses roteiros? Como se cruzam, de que forma passaram de geração para geração? Os narradores protagonistas aprofundaram-se nos acontecimentos e pela voz da memória

viveram algumas experiências semelhantes, de onde se conclui que um regime carcerário, nos diferentes tempos dos romancistas e embora em países diversos, possuísse muitos pontos comuns.

A primeiro de Outubro de 1860, percorridos os últimos passos de uma acidentada via dolorosa que o fizera peregrinar, fugindo aos seus perseguidores, dava Camilo entrada na Cadeia da Relação do Porto. Pode-se facilmente imaginar, não sem espanto e admiração, a figura do irreverente escritor que, segundo Alexandre Cabral (1988), um de seus notáveis biógrafos, encontrava-se trancafiado no cubículo da cela, tendo a seu lado a mulher que com ele cometera adultério.

Graciliano Ramos é detido em Alagoas, em março de 1936 e trasladado para o Rio de Janeiro, conforme aqui se referiu. Assinalam sua narrativa a tirania e a violência, ao tempo em que lhe coube viver e incorporar sua experiência no próprio texto biográfico de que é autor. Assim, escreve em *Memórias do Cárcere* (1969):

A 3 de março de 1936 dei o manuscrito (de Angústia) à datilógrafa e no mesmo dia fui preso". (...) estaria eu certo de não haver cometido falta grave? Efetivamente não tinha lembrança, mas ambicionava com fúria ver a desgraça do capitalismo, pregara-lhe alfinetes, únicas armas disponíveis, via com satisfação os muros pichados (RAMOS, 1969, p. 46; vol. 1).

Tais fatores se refletiram intensamente no seu projeto literário e, em 1953, publicam-se os quatro volumes de *Memórias do Cárcere*. A narrativa tem como princípio o aguçamento da percepção do narrador, seja pela tomada do "instantâneo", que constitui propriamente o livro e, ao mesmo tempo, pela

apresentação-revelação do virulento mundo de torturas e perseguições do ambiente carcerário. As descrições de determinadas personagens, no texto de Graciliano Ramos assemelham-se às de refugos humanos e oferecem ao receptor o espetáculo de homens em luta livre consigo mesmos, além de serem degradantes; a loucura de isolados e a sinceridade de sua narrativa oportunizam ao leitor encontrar semelhanças, ao cotejar seus testemunhos. Observe-se, por exemplo, como se espelha a degradação, em Graciliano Ramos: “Das funções orgânicas permitiam-nos apenas assimilar, desassimilar. Abundante e ruim, a comida nos chegava em marmitas de folha amolgada, a empanturrar um caixão que varais ladeavam” (RAMOS, 1969, p. 23).

Portanto, a grande singularidade e complexidade das ficções de ambos os escritores estão em que a fábula vira fato e o fingimento, verdade. Mensagem que autoriza o fruidor a ler a obra dos escritores como um tratado poético, que desnuda o próprio fazer literário, fornecendo uma noção de história tal como entendida e defendida pelos autores. A experiência carcerária metaforiza-se fortemente pelas obras, onde se define a noção que os autores formaram do homem e de seu destino trágico. No caso de Graciliano, dada a violência dos fatos políticos em que se viu envolvido, ainda se mostra a ampliação de sua visão de mundo, ao figurar o espaço circundante com os instrumentos da imaginação.

Vale acrescentar que a prisão de Camilo Castelo Branco ocorreu de forma singular: Manuel Pinheiro Alves move ação contra o romancista, por cumplicidade no crime de adultério. A sua “mulher fatal”, já encerrada nas grades da Relação, desde seis de Junho, além do dever de partilhar com ela a

situação infeliz, induziu o escritor a entregar-se. Esta tônica de romantismo que demarca a atitude de Camilo relaciona-se com o pensamento literário do autor, inspirado pelo amor que o unia a Ana Plácido, chegando ao cúmulo de estranhamente autorizar sua própria prisão. Sinal de originalidade ostensiva, que demonstra um amor exaltado e sôfrego, vivência de uma supra-realidade como realidade total.

Assim, a primeiro de outubro de 1860, ao terminar o prazo das tréguas a ele concedidas com magnitude, foi ao tribunal do crime e solicitou o tal mandado de prisão, mediante o qual obteve do carcereiro licença de recolher-se a uma das masmorras altas da Relação. A notícia vem estampada no jornal *O Nacional*: “Apresentou-se hoje no Tribunal competente o sr. Camilo Castelo Branco, requerendo mandado de captura para recolher-se à Relação, e seguir os termos de livramento, na querela dada contra ele pelo sr. Manuel Pinheiro Alves” (FERREIRA, 1964, p. 839). O fato parece prosaico, porém compreensível, quando se imagina que a fantasia motivada pela sua paixão, de fundo narcísico, oportunizou-lhe estar ao lado da mulher amada, um modo de redimi-la e remir-se, afora o ineditismo de solicitar a própria prisão. Sua atitude concede-lhe, ainda, alcançar o consenso social e o aplauso, evitando passar-se por tolo e apequenado.

Camilo deixou testemunho nas *Memórias do Cárcere*, publicadas em 1863, de que, apesar das possíveis distorções que uma autobiografia possa apresentar, entrevêm-se os estados psíquicos experimentados, ao relatar que, dominado pela emotividade, impotente face aos entusiasmos de uma paixão que os obstáculos faziam progredir, sofreu a condenação judicial e,

dessa maneira, encontrou na atividade literária o desafogo durante as longas horas de reclusão. Esta situação leva à de Graciliano Ramos, que também deu início às suas memórias, dentro do cárcere, embora diferentemente, pois era obrigado a ocultar seus apontamentos, sem a liberdade concedida ao escritor português. Isto se devia à injusta perseguição a ele imposta, de tal modo que, se lhe descobrissem os manuscritos, seria, como sempre, penalizado.

Wander Melo Miranda, estudioso da obra do autor alagoano, destaca em *Corpos Escritos* (1992), que, no filme *Memórias do Cárcere*, produzido por Nelson Pereira dos Santos, há uma cena muito ilustrativa, nesse sentido. Graciliano, ao pressentir que poderiam descobrir suas anotações sobre a prisão, oculta-as atrás de si, e esses apontamentos passam de mão em mão, até chegarem a um lugar seguro, longe dos olhos da polícia. “A câmera acompanha, veloz e ansiosa como o olho do espectador, a trajetória dos papéis passando de mão em mão e ao enquadrar esse movimento emociona e faz pensar”, afirma Miranda (1992, p. 17). As ocasiões são um *remake*, vislumbrando o dever do futuro, quando o presente era incerto para o escritor, colocando-se em jogo a imagem degradada refletida no espelho. Também em contrapartida, o texto de Graciliano mostra uma fabulação que se diferencia pelo toque realista que imprime à narração, mesmo porque fora levado ao cárcere por motivo muito diverso do de Camilo. Para mais, sofre a ação de um destino alheio à sua vontade e felicidade, que ele não consegue controlar, vendo-se a todo momento vigiado pela comunidade em que está envolvido. Assim, ao descobrir-se preso nas teias narrativas de uma lógica abominável e penosa, decide recriá-la construindo sua própria história segundo seu olhar,

tipicamente realista e dolorido, desenredando também as tramas alheias ao seu desejo, nas teias narrativas.

Camilo, por sua vez, esteve preso mais pela paixão. Sua tragédia tivera início precocemente, por ter raptado uma senhora, certa vez, em Vila Real, ocorrência que o levou ao cárcere pela primeira vez, na cadeia da Relação do Porto, tendo ficado confinado até 17 de Outubro. Ao período de sua clausura, aproveitou para compor o *Amor de Perdição*, em 1862. Como Simão Botelho, um tio do autor, estivera recluso no mesmo presídio, em 1803, por crime de homicídio frustrado, desta circunstância extraiu Camilo o tema do livro, uma das mais pungentes novelas passionais de um escritor português de seu tempo. Escreveu-o em quinze dias e prometeu que nunca mais abriria o livro, tão horrorizada memória possuía dos dias de prisão, nem lhe passaria a lima sobre os defeitos nas futuras edições.

Ambas as narrativas de *Memórias do Cárcere* são construídas no jogo dos significados. Este jogo se deve à atitude mimética de duas fabulas que não são apenas de depoimentos, mas ficções. Quanto à opção dos autores por “memórias”, sabe-se que as imagens nelas apresentadas não destróem o real, antes mostram transições de sentido, estando em jogo o ato da escrita. A imagem é uma sintaxe que não reflete apenas o real, visto que, na língua, as figuras são o espaço do dizer como retórica e comparecem ao texto artístico num universo sintático de ritmos, no qual assumem seu sentido.

Assim, a criação literária de Graciliano Ramos segue, em parte, as suas preocupações memorialistas, percorridas em *Infância*, marcadas pelo aperfeiçoamento técnico e de vivência diversificada (COUTINHO, 1997, p.

407). Embora agrupadas em capítulos, as referências não obedecem a uma rígida cronologia de ordem externa à escrita. Logo no primeiro volume, o escritor confessa haver entre os seus companheiros, pessoas cultas e inteligentes, afeitas a investigações profundas. O escritor ainda discorre aqui respeito de sua relação com esses companheiros, afirmando que estava em situação vantajosa, pois, ao exercer vários ofícios, esqueceu-se de todos, podendo, sem qualquer preocupação, locomover-se de um lado a outro.

Portanto, se depois dos anos 30 certa literatura produzida no Brasil teve a intenção do engajamento, da análise de aspectos sociais, delimitando programaticamente esta atitude, o que a aproximou do discurso pragmático da literatura panfletária, não teve tal radicalismo com Graciliano Ramos. Suas preocupações com os acontecimentos que se articulavam à sua volta não o fazem perder a consciência do ato de escrita, chegando à interessante observação, em *Memórias do Cárcere* (1969), de que uma pessoa que houvesse dormido no chão deveria lembrar-se sempre disto, impondo-se disciplina, sentando-se em cadeiras desconfortáveis e escrevendo em tábuas estreitas, porque, talvez, essas atitudes fizessem brotar escritas ásperas. É delas que a vida se desenha, sendo inútil negar, contornar ou envolver esses fatos “em gaze”. O trecho que abaixo se transcreve pode elucidar melhor esse aspecto:

Estranho, estranho demais. A fadiga alquebrava-me, impedia-me de esboçar um sorriso de reconhecimento. Precisamos viver no inferno, mergulhar nos subterrâneos sociais, para avaliar ações que não poderíamos entender aqui em cima. Dar de beber a quem tem sede. Bem. Mas como exercer na vida comum essa obra de misericórdia? Há carência de oportunidade, as boas intenções embotam-se, perdem-se (RAMOS, 1969, p.120).

Aos aspectos relacionáveis das *Memórias do Cárcere* dos dois eminentes escritores, notem-se as passagens que descrevem a situação de pessoas ou comportamentos, na prisão. A paixão das personagens coincide; os ficcionistas a conduzem até ao extremo de insensatez e de amargura. Tanto em Camilo quanto em Graciliano ela domina e os conflitos das personagens se resolvem à luz dessa paixão imperiosa e fatal, porque se envolvem com a inveja, a ambição do mundo, a vaidade, a vil sofreguidão de volúpia que prevalecem ao seu redor. O que estabelece o caráter literário dos textos é o significado emotivo dos discursos, nos quais se capta a multiplicidade do real, oscilando do documental ao psicológico, do particular ao universal. Parece que inexitem fronteiras entre o real e o fictício. A estrutura narrativa sustenta-se em estados de ânimos análogos aos reais, mas não iguais; há o jogo próprio de escrever em que se deslocam as significações, reorganizando a experiência existencial dos ficcionistas pela linguagem.

Nas “memórias”, o que é documental alcança essa dimensão distintiva que a literatura pode dar e assim têm uma importância marcada no quadro geral da literatura portuguesa e brasileira, por oferecerem, no caso destes escritores, o testemunho da tirania, pela melhor expressão literária: os depoimentos de Graciliano são, precisamente, uma visão da dominação ditatorial do fascismo tupiniquim, a identificação da farsa em que se consumaram alguns governos, como o de Vargas.

Nesses testemunhos inclui-se a questão de anulação do indivíduo, dimensiona-se a extensão trágica que vai muito além das simples aparências, assim como a da privação da liberdade, enquanto abrange todos os setores da

vida, indistintamente. Se a dominação se traduz pela tirania exercitada em dado momento histórico, importa como suas marcas preservam-se pelos tempos afora, são indelévels. Afinal, o cárcere não se mostra só como mera coerção arbitrária da locomoção física, mas adentra o território imponderável das consciências. O prisioneiro se apresenta como que parecendo perder sua própria identidade, na medida em que o indivíduo é anulado como tal, minimizado como réu pela reificação a que vai chegar, como peça na engrenagem do Estado, para que este pressupostamente cumpra seu papel de vigilância contínua sobre o cidadão.

Nas “memórias” de Graciliano Ramos pode-se ter a sensação do que resta em um indivíduo após ter sido submetido a esse regime, como seja, após a absolvição e libertação, dar-se conta de que chegara a um hábito: locomover-se como se o “puxassem por cordéis”, conforme se lê à página 234: “Achava-me inútil. Não serviria para nada à criatura”. Cumpre salientar, ainda, a persistência da dialética entre passado e presente; ao passado pertencem todos os fatos contados, mas a ordem de reflexões é ditada pelo presente que é o da narrativa. Há que se referir, ainda, a perspectiva no discurso idealista dos narradores, visto apontar para a condição do homem subjugado pelo poder dominante e para a significação do cárcere como o muro do universo em que a tirania deixou seu rastro. Pelo discurso da memória, sobre a experiência do passado, instaura-se a reflexão, os escritores confrontam as atitudes e os resultados de conscientização, da realidade revisitada.

Conquanto tenha sofrido horrores nas prisões do Estado Novo, nada impediu que Graciliano Ramos houvesse, pelo menos, escrito as *Memórias do*

Cárcere, que trouxeram para o âmbito da cultura brasileira a notável expressão literária das arbitrariedades da repressão, com um depoimento pessoal contundente a respeito do inferno dos subterrâneos carcerários. Através do intenso sofrimento físico e moral de um homem, da persistência política e intelectual de um artista, pôde-se melhor conhecer os caminhos do poder autoritário no Brasil.

2.3 Tempos Pós-Modernos

Quando se utilizam denominações para este ou aquele período literário, corre-se o risco de tomar um momento histórico como bloco homogêneo, em determinado segmento cronológico. Aqui, para um breve estudo acerca do Pós-Modernismo, procurou-se entendê-lo enquanto fase cultural com a

presença e a coexistência de um elenco de semelhanças que, embora se relacionem, não eliminam as distinções.

Linda Hutcheon define esse pensamento, em sua obra *Poética da Pós-Modernidade* (1991), como sendo por mudanças ocorridas nas ciências, nas artes e nas sociedades adiantadas, desde 1950, data considerada pelos críticos como fim do Modernismo (1900-1950). Sabe-se que o pós-modernismo teria surgido por volta dos anos cinqüenta, com a arquitetura, com a computação e com a arte Pop, nos anos sessenta. Alastrou-se pela moda, cinema, música e pelo dia a dia, através da tecnociência (ciência e tecnologia), invadindo o cotidiano, desde alimentos processados até microcomputadores.

A literatura pós-moderna opera na linha de *desconstrução* do romance, de forma *risível* e é, ainda na opinião de Hutcheon (1991), uma *metaficção historiográfica*, um processo que torna as obras populares paradoxais, a exemplo de *Cem Anos de Solidão*, de García Marquez; *O Tambor*, de Grass; *A maggot*, de Fowle e *Loons Lake*, de Doctorow. Soma-se às inovações literárias do pós-modernismo a liberdade de experimentação e de invenção; os escritores procuram redefinir o gênero *romance*, servindo-se do *pastiche*, da *paródia*, do *romance histórico*, do *romance policial* e da *ficção científica*. Também se incorporou o *lúdico*, buscando desbancar as formas tradicionais do romance para retomar, com ironia, a história, o enredo, o assunto e a personagem. Até os *desfechos* podem ser múltiplos, podendo o autor propor *dois finais*.

A fragmentação do relato é uma das inovações que o pós-modernismo introduziu e que se reproduz em *Espingardas e Música Clássica* e *Em*

Liberdade. As narrativas se contróem *em abismo*, uma história dentro da outra, nas quais os ficcionistas se servem da ironia e da crítica, sobre modelos consagrados. Esta referência remete à conhecidíssima obra, *O Nome da Rosa*, de Umberto Eco, que é um romance histórico de viés policial, cuja ação, uma série de crimes, situa-se num mosteiro que acaba destruído pelas chamas, gerando um livro, ou por outra, inventando um hipotético destino, nos mistérios de um convento da Idade Média, para a parte perdida da *Poética* (inacabada), do filósofo Aristóteles.

O uso da narrativa policial, de predileção de massa, em que se incorporam referências históricas, de conhecimento erudito, favorece a *intertextualidade*. Por compatibilizar o sério (histórico e documental) com o jocoso, o divertido (policial e fantástico), acaba por criar, também, uma transformação, miscigenando subgêneros do romance convencional. A progressiva desordem reinante no mosteiro, lugar de clausura, que inverte os valores da reclusão, da ascese, de evolução espiritual e moral, promove pelo *efeito paródico*, uma desmistificação da vida conventual.

Entre os teorizadores que contribuíram para a compreensão desse quadro cultural dos tempos pós-modernos, inclui-se Fredric Jameson. Sua vasta produção (1961 e 1995), mostra, entre outras competências, a de aproximar o texto literário, o texto social e o histórico, em que oferece subsídios, para maior eficácia da análise literária, de interpretação crítica das diferentes teorias e práticas culturais que fazem do texto a mediação entre o homem e o mundo. Ao tratar do assunto *A lógica cultural do capitalismo tardio*, no primeiro capítulo de *O Pós-Modernismo* (1995), Jameson alerta para o

seguinte: os últimos anos têm sido marcados por prognósticos e catástrofes acerca do futuro. Debate-se sobre variados assuntos, como o fim da ideologia, da arte, ou das classes sociais; a “crise” do leninismo, da social-democracia, ou do Estado do bem-estar etc. Uma outra discussão, de que o teorizador se ocupa, diz respeito às características e estilísticas identificadoras das culturas pós-modernas - a sua paixão pelo *pastiche*, pela *multiplicação* e pela *colagem* de estilos, em oposição à estética que caracteriza o modernismo e seu afastamento da idéia de unidade da personalidade, em favor da experiência “esquizóide” de perda do *eu* no tempo indiferenciado. Ao deparar com algumas das causas desses efeitos culturais, assinala que o pós-modernismo surge nos rastros de um modernismo cujas técnicas e heróis iconoclastas foram institucionalizados por museus e universidades.

Lembra, finalmente, que se tem utilizado, à larga, a paródia de múltiplos estilos, na cultura pós-moderna, mimetizando a tendência da vida social contemporânea para a fragmentação. Nesse sentido, o mundo deixa de ser sistemático, sem uma chave específica para conectar as características mais importantes da sociedade, onde os signos já não funcionam como referência do mundo, produzindo um colapso do espaço da autonomia.

A ruptura do pós-modernismo em relação ao modernismo é uma de suas tendências críticas e, conforme considera, a transformação pós-modernista é uma intensificação seletiva de algumas tendências no próprio modernismo. Todavia, a desarticulação deliberada das tradições da literatura pelos escritores pós-1914 reflete uma das preocupações centrais de expressão moderna.

Em contrapartida, Michel Maffesoli, sociólogo francês, na obra *Brasil: Laboratório da Pós-Modernidade* acredita ser o Brasil uma espécie de “laboratório da pós-modernidade”, onde se regastam os valores do passado, comungados com a avançada tecnologia (2002, p. 22). Nos seus termos, a pós-modernidade é “a sinergia entre arcaísmo e desenvolvimento tecnológico”, como tem acontecido com as vanguardas de cada época, no país, com as novas formas de pensamento e comportamento e com os valores que apresenta. Começa por reconhecer que vem ocorrendo, há muito tempo, uma espécie de feminização do mundo; assim, o cérebro e o falo são símbolos da modernidade que deixam espaço ao ventre e à globalidade do ser, plenos indícios da procura por valores femininos, uma espécie de androginia por que se marca o comportamento, podendo ser identificada na publicidade e na moda. Na pós-modernidade abriga-se, inclusive, o desenvolvimento da bissexualidade, da variação e multiplicação das relações sexuais etc.

No campo das idéias, os grandes debates entre esquerda e direita, espiritualismo e materialismo passaram por questionamentos, num processo difícil de ser interpretado. Em relação ao Brasil e à América Latina, como um todo, e à França, há uma crise da representação política, de enfraquecimento dos partidos, sendo-se levado a crer num imediatismo. A atenção recai, por exemplo, no que é próximo, como a questão ecológica, além do que há uma crise dos valores modernos no que diz respeito à política, ao trabalho e às concepções tradicionais de família.

Assim sendo, *Espingardas e Música Clássica*, embora revele ressonâncias do movimento literário neo-realista, idéia defendida no primeiro

capítulo desta pesquisa, engloba aspectos que o situam no pós-modernismo, tomando-se como exemplo a sedimentação do processo paródico, sem prejuízo de problematizar no estágio atual de cultura, a ideologia e a política, através de um discurso inovador que critica, nomeadamente, convenções e instituições sociais (Igreja, Estado), e o espírito burguês, com seu culto ao dinheiro e ao trabalho explorador (autoridades locais e do país), que tematizaram a escrita neo-realista. Se há no texto a dessacralização do romance romântico, centrado no protótipo do ideal do amor, consagrado pela tradição e recusado pela modernidade, deduz-se que a intencional desconstrução paródica permite situá-lo no pós-modernismo.

Os narradores de *Espingardas e Música Clássica* e *Em Liberdade* tratam de crise política e de crise social, de fascismo x povo oprimido x censura aos intelectuais, no regime ditatorial de Getúlio Vargas e de Salazar. Por esse modo posicionam-se em seu papel de intelectuais e críticos diante de procedimentos que sempre afetaram as formas do discurso crítico. Na voz autoral de *Em Liberdade*, inflete-se o sentido de “verdade” da história, fiel à cronologia e aos parâmetros sociais e econômicos, congelando as partes fragmentárias na sua particularidade, impossibilitando uma compreensão global dos acontecimentos. É esta imagem que Silviano Santiago busca e espera encontrar, ou seja, apresentando através da máquina do tempo, a permanência dos regimes autoritários no Brasil. Conforme menciona no prefácio de *Em Liberdade*, sua intenção é retratar a posição desconfortável que ocupam alguns intelectuais, ao manifestarem abertamente o desejo de uma sociedade “menos injusta” (SANTIAGO, 1994, p. 226).

Muito embora o receptor reconheça e reafirmem-se fatos cruciais para a história da literatura, é preciso atentar para os relatos em torno de certas figuras incorporadas na fabulação, a saber: Cláudio Manoel da Costa e Wladimir Herzog, na obra de Silviano Santiago; a tomada de Goa pela Índia e a presença perturbadora da polícia política de Salazar, na narrativa de Pinheiro Torres. Decorre de aspectos como esses o fascínio do *intertexto* como arte literária, uma das marcas do pós-moderno, enquanto atividade lúdica em que se aproveitam as formas populares da narrativa – como a novela passional, o romance regionalista, a incorporação de paradigmas, retrabalhados ficcionalmente, a exemplo das obras focadas neste trabalho.

Considerem-se as construções hipotéticas que se fazem, indiciadoras do provisório que afeta as relações textuais: as obras de Santiago e de Torres são passíveis de continuidade, de reelaboração e de acrescentamento, estando vulneráveis a modificações ou revogações. De sorte que, a relação entre texto e mundo sugere que os ficcionistas não “demonstraram” o que descreveram: as versões de determinados fatos históricos não são “exatamente” definitivas, ou uma verdade universal.

Quanto à composição textual, é determinada pela deliberação consciente, de um lado, e a ação inspirada pelo meio natural e social, de outro: os autores se valeram do recurso metalingüístico para discutirem os códigos utilizados nas próprias obras, fazendo um exercício de auto-reflexividade.

Não seria necessário defender, com grande veemência, a posição de que toda forma de prática crítico-literária implica e pressupõe a opção por uma teoria. Há, porém, para complementar estes dados acerca do pós-modernismo,

um texto oportuno, de autoria de José Teixeira Coelho, intitulado *Moderno, Pós-Moderno: modos & versões* (2001), no qual se delineia a posição pós-moderna face à posição moderna e à atualidade, do qual se menciona o fragmento a seguir, sugestivo para o estudo das obras que aqui se propôs tratar.

Presente, passado e futuro não seriam mais valores em si mesmos; nem haveria locais, topos ou linguagens privilegiadas; menos ainda, centros de convergência: apenas, focos de dispersão. A visão diacrônica da arte iria para um segundo plano e em seu lugar surgiria uma visão sincrônica: tudo num mesmo tempo, sem sucessões.

É a “arte da conjugação”. Uma arte da relação, e da relação do tipo e...e, não da relação ou...ou.

Não é fácil apreender a natureza desse vazio do pós-moderno... Historicamente, o novo, o diferente, pode ser justificado ali onde a sociedade, por estar estacionada ou de algum modo contida, se vê ameaçada pela regressão. A diferença promovida pelo moderno, porém, tinha-se desprendido desse senso histórico: regressões imaginárias eram forjadas a todo o momento para validarem-se outros tantos “diferentes” cuja única justificativa era o fato interior de serem novos. Escrevendo entre 1973 e 74, Roland Barthes estabelecia uma distinção entre *nouveau* e *neuf* (entre novo e recém-feito, recentemente) expressiva para a pós-modernidade, embora não pensasse nela.

O novo, dizia, é bom: é o “momento feliz de um Texto”, de uma linguagem. “O recém-feito é ruim”: é preciso lutar contra uma roupa recém-feita (*neuve*) para poder-se usá-la: o recém-feito agasta, opõe-se ao corpo porque suprime sua desenvoltura, garantida por uma certa usura”. E concluía: “um novo (*nouveau*) que não seja inteiramente recém-feito (*neuf*), esse seria o estado ideal das artes, dos textos, das roupas”.

(...) Uma arte baseada nesse conceito de diferença é como uma arte de shifters, para aproveitar o embalo de Barthes: uma arte e uma cultura à base de “operadores de incerteza relativa” (amanhã é um shifter: não é hoje, nem ontem: mas quando, exatamente?), uma arte e uma cultura de tensão entre a repetição e a diferença, entre a previsão e o novo, entre o idêntico e o diferente e não apenas entre o novo e o mais novo, entre o novo e o recente, entre o recém-feito e a diferença.

Em teoria o novo ocupa um pólo e a regressão, o pólo oposto...O pós-moderno, ao contrário do que o acusam, busca a diferença do relativo, a diferença da dispersão relativa, própria de um sistema de shifters, oposta à diferença da convergência concentradora exigida pelo modernismo.

Estabelece-se, aqui, uma diferença entre a modernidade e a pós-modernidade. A bússola para identificá-lo pode ser emprestada de um autor moderno: em 1961, T. S. Elliot escreve que a crítica é um ato que consiste em “procurar más razões para aquilo em que instintivamente acreditamos - só que encontrar essas razões também é função do instinto”. A modernidade concordaria com a primeira parte da argumentação; cientificista como foi, não poderia reconhecer a segunda parte como algo por ela mesma praticada. A pós-modernidade pode.

As elipses, os pulos, a ausência de ligação aparente, resultante dos buracos lógicos derivados da ação do instinto, foram sempre considerados fontes de instigação e indícios de criatividade na produção artística, e sinais de falha, omissão, ignorância, na produção crítica. Não é mais assim; a universalização desse procedimento da criação, de base paratática, aproxima crítica e criação, como queria o conceitualismo, mas num movimento inverso. Não é mais a arte que assume a linguagem da crítica, esta é que desiste de seu autoritarismo, de sua obsessão com a norma e a normalização para aceitar a dispersão que acompanha ao invés de ditar. É o procedimento mais adequado para prestar contas de uma pós-modernidade que surge como movimento, mais do que o foram aqueles que, no passado, com sua rigidez e estabilidade, abusaram em graus variados do direito a essa denominação. É, ainda, um procedimento mais adequado para este sistema de arcos vazios, cuja imbatível vantagem é permitir que com eles se atire um número infinito de vezes. No quê? Nos intervalos de uma cultura sempre mais relacional, cada vez menos pontual”.

2.3.1 Alexandre Pinheiro Torres e Silviano Santiago

Como se constatou pela leitura das obras aqui analisadas, de Alexandre Pinheiro Torres e de Silviano Santiago, os autores têm em comum algumas similaridades em sua trajetória literária, como ficcionistas, poetas ou ensaistas. Um dos pontos relevantes de convergência entre eles encontra-se nomeadamente em *Espingardas e Música Clássica* e em *Em Liberdade*. Nestas narrativas, procuraram substituir a linguagem dos *textos-mestres*, *Amor de Perdição* e *Memórias do Cárcere*, sem desprezar, todavia, nem os padrões



clássicos da língua portuguesa tão bem tratada por Camilo Castelo Branco, retomada em *Espingardas e Música Clássica*; nem o estilo direto, seco e objetivo de Graciliano Ramos, re-criado por Silviano Santiago em *Em Liberdade*.

Pinheiro Torres associou à linguagem romântica o regionalismo de Amarante, e Silviano Santiago, apresentou uma prosa evocativa do escritor alagoano, numa escrita de resgates de antigos fatos históricos do Brasil e não só. Pelos vários recursos utilizados, a serem constatados ao longo desta reflexão, intervieram, com histórias pessoais e com conflitos, no discurso fundador, valendo-se de lacunas da História, para tornar o que fosse ponto pacífico em versões questionáveis. Seguindo por essa trajetória, se apropriaram, então, de assuntos referentes à história de seus países, Portugal e Brasil, tecendo uma imagem inédita das respectivas culturas.

Pela dinâmica da *intertextualidade* foi possível a aproximação surpreendente de personagens, a exemplo do Juiz Tadeu de Albuquerque, de Teresa e de Mariana, ou dos agentes da 'polícia política' de Oliveira Salazar, dos homens da Guarda Nacional Republicana, em *Espingardas e Música Clássica* (1989), ou, então, de Getúlio Vargas, Cláudio Manoel da Costa, Graciliano Ramos, que se reuniram em nova obra, *Em Liberdade* (1994).

Quanto aos efeitos ideológicos, incisivos no quadro fabular, e o modo como os produzem os autores, constata-se que esses efeitos se geram na relação *obra-visão-de-mundo*, por onde os escritores se posicionam frente aos aparelhos ideológicos do Estado e da Igreja, em função de cujas idéias e pretensões emana a força crítica dos textos. A título de observação, é bom

acentuar a autenticidade que se sente no homem e no ficcionista e que parece ser o traço mais singular de ambos os escritores: o olhar aguçado na geografia humana, como uma câmera obsessiva, cujo foco mordaz e ou amoroso, não se desprende do seu *set* de filmagem - os excluídos ou injustiçados do quadro social. Sua mira persegue contravenções provocadas por tempos e fatos polêmicos: a perseguição da Polícia de Salazar, a Inconfidência Mineira, a perseguição aos intelectuais, na ditadura getulista e na ditadura de 1964.

No caso do escritor português, ainda se desvenda uma perspectiva marxista que serviu de base fecunda para levantar problemas colocados em sua obra. Em prefácio à edição de *Espingardas e Música Clássica* (1989, p. 9), Rebelo já advertira que, após o 25 de Abril de 1974, em Portugal, muito se indagava se, afinal, os escritores teriam conservado manuscritos guardados nas gavetas, à espera de publicação, impedidos de virem à estampa a seu devido tempo, por motivo da censura salazarista. Entre as obras que vieram a publicar-se estão as de Pinheiro Torres.

Abdala Júnior afirmou na apresentação de *Espingardas e Música Clássica* (1989, p. 9) que, em um país onde a tradição da Censura provocou um crescente número de escritos mutilados, sua literatura se conduziu para “um triste limbo”. Não se tratava apenas de receio da pluralidade de idéias e de experiências diversas, que emergiriam num clima de liberdade, como também se alimentava uma convicção de que os “mecanismos censórios se poderiam justificar como garantias de um critério literário, zelador dos chamados bons costumes”, como declarou Vasconcelos em artigo publicado no *Jornal de Letras* (ago. 1999, p. 23). Para Vasconcelos, Pinheiro Torres era extremamente

polêmico, com “aparente desarrumação de idéias”, em virtude de sua forma “torrencial” e um tanto anárquica, a harmoniosa mistura de tudo isto (J. L. ag. 1999, p. 2). É daí que se compõe uma prosa onde se conjuga a ironia corrosiva com lances de compaixão, trazendo da margem social para o centro de interesse os referenciais com que se consumou sua literatura humanizadora, não só por eleger uma população de desvalidos para o papel de protagonistas da história, mas também, por surpreender o extraordinário, no banal. À margem da crítica especializada, sua literatura, até bem pouco tempo, encontrava poucas ressonâncias. Depois do 25 de Abril de 1974, viu-se prejudicado por incomodar a classe política e a de intelectuais. Se ele se ressentia ou não com o pouco reconhecimento que seus textos suscitavam, não se sabe. O fato é que ficaram no mercado romances que só não contrariavam seu autor, que se impusera a tarefa de registrar em ficção a “saga” do período salazarista (1926-1974).

Algumas de suas obras permaneceram nas gavetas, como *Espingardas e Música Clássica*, só publicada em 1987, pronta logo após a invasão de Goa, em 1961, a qual, “vivida” em Amarante, é um dos temas do romance. Grande admirador de Camilo Castelo Branco, de Carlos de Oliveira e de outros, preservava amizades com escritores de seu tempo e costumava oferecer-lhes críticas e análises, como o fez a José Cardoso Pires, ao poeta Alexandre O’Neil e a Vergílio Ferreira. Eulália Macedo sugere que Camilo e Carlos de Oliveira foram seus guias na maneira da escrita, bem como Cardoso Pires, o amigo, e Alexandre O’Neil, o “sonho, com quem partilhou a mesa e o tecto” (Macedo, 2000, p. 35).

Um de seus discípulos, Carlos Ceia, tem sido grande divulgador de sua obra. Ele afirma que muitos se lembram do escritor amarantino pela sua ligação ao Neo-Realismo, além de insinuarem que se aliou ao comunismo só por ter sido *compagnon de route* de escritores convictamente comunistas. Uma das razões para tais convicções foi ter atribuído o prêmio da Associação Portuguesa de Escritores ao angolano José Luandino Vieira, o que o levou à prisão (A. P. Torres, *Mestre de Sabedoria*, Jornal de Letras, 1999).

Maria Eulália Macedo, escritora e cunhada do autor, dedicou-lhe um vívido depoimento (Revista *Amarante Municipal*, jan. 2000), do qual se extraiu o fragmento abaixo:

Sim, eu penso que Alexandre era realmente o filho de um deus maior. Ele comeu sem pecado a maçã do fruto proibido, porque uma imensa coragem e um grande coração o levaram a fixar nos olhos dos homens o bem e o mal – e depois, a dizê-los até ao fim com uma agudeza e um atrevimento que nunca vi em mais ninguém!

(...) Sentava no maple em frente ao meu, cruzava e descruzava as pernas irrequietas e nervosas e dizia repentinamente: “O único grande romance deste século é o Ulisses, de James Joyce... Em Portugal, nenhum escritor merece o Nobel, deve ser dado ao Gunter Grass!” Viria este a recebê-lo dois meses depois da morte de Alexandre.

(...) Mas vejam, senhores, a sua obra! Ela aí está criando beleza, gerando polémica, fazendo amigos e inimigos. Talvez mais inimigos que amigos! (MACEDO, 2000, p. 35-36).

O autor de *Espingardas e Música Clássica* divulgou a literatura brasileira em Portugal e foi professor de literatura portuguesa, além de incursionar por diversos gêneros: poesia, crônica, romance, crítica etc. Quanto aos prefácios e posfácios críticos, produzidos pelo autor, destacam-se os de: *Poesia I*, de José Gomes Ferreira (1962); *Poesias Escolhidas*, de João Cabral de Melo Neto (1963) e *O Anjo Ancorado*, de José Cardoso Pires (1964). Entre as obras críticas mais notáveis, apresenta-se *A Ilha do Desterro* (1968), onde se

encontram poesias apreciadas, já gravadas parcialmente em disco. O *leitmotiv* é o instigante quadro da sociedade salazarista portuguesa do tempo da ditadura, numa terra em que se encontram ecos da sua infância e adolescência - a cidade de Póvoa de Varzim - palco para sua ficção.

Ainda se sobressaem as obras: *As Aventuras de Sacatrapo* (1950); *Um realismo sem fronteiras*, de Roger Garandy (1963); *A Barca dos Sete Lemes*, de Alves Redol (1964) e *Jorge Amado, Livro* (1965). Na *Revista Amarante Municipal*, editada pela Câmara Municipal da cidade, lê-se que o autor “Era amado no Brasil. E era coisa bonita ouvi-lo falar da Baía do Jorge Amado”, (Eulália Macedo, *Revista Amarante*, 2000, jan. p. 35-36). Em *Romance: o mundo em equação* (1967), ensaios que o notabilizaram, Pinheiro Torres aponta, já no título, sua visão: a escrita literária como síntese do mundo. Tornou-se um dos principais críticos do Neo-Realismo, mesmo colocando em dúvida sua atuação nessa tendência literária.

Seguiram-se *A Voz Recuperada* (1968); *A Terra de Meu Pai* (1972), poesia; *Vida e Obra de José Gomes Ferreira* (1975), Ensaio; *A Mulata*, de Carlos Malheiro (1975); *Retrato de Alguns Portugueses*, de Manuel Mendes (1977); *O Neo-Realismo Literário Português* (1977), Ensaio; *Antologia da Poesia Trovadoresca Galego-Portuguesa* (1977), *Seleção, Introdução, paráfrases, notas e glossário*; *O movimento Neo-Realista em Portugal na sua primeira fase* (1977), *Ensaio*; *As Frias Madrugadas*, de Fernando Namora (1978); *Dinossauro Excelentíssimo*, de José Cardoso Pires (1978); *Os romances de Alves Redol* (1979); *O Código Científico-Cosmogônico – metafísica de Perseguição*, de Jorge de Sena, prêmio de Ensaio Jorge de

Sena, da Associação Portuguesa de Escritores (1980); *O Ressentimento dum Ocidental* (1980); *A Flor Evaporada* (1984) e *Antologia da Poesia Brasileira* (1984). Sobre a última, vale a pena traduzir aqui as declarações, ainda de Maria Eulália Macedo, à Revista *Amarante Municipal* (jan. 2000):

Mas a grande torre de sabedoria e de conhecimento literário de Alexandre é a “Antologia da Poesia Brasileira”. Obra de análise e de um fôlego de trabalho que nos espanta. Atinge todos os poetas brasileiros desde os séculos XVI até ao século XX. Contém a narração e o estudo dos movimentos da evolução poética, biografias, os lugares, as situações, as relações de amizade entre os ansiosos poetas. Obra inexcelsível de lucidez e seriedade! Imagino agora Alexandre no céu, conversando com João Cabral de Melo Neto. Falam da fome do Nordeste brasileiro. “Vida e Morte Severina”.

“A sepultura
é de bom tamanho
nem largo nem fundo
é a parte que te cabe neste latifúndio”.

Seguem, após, as obras: *Pode chamar-me Eurídice*, de Orlando da Costa (1985); *Tubarões e Peixe Miúdo* (1986); *Espingardas e Música Clássica* (1987, 1989, 1995) e *Le mouvement neo-réaliste au Portugal* (1991).

A Nau de Quixibá é um romance que, assim como *Espingardas e Música Clássica*, foi impublicável à época da redação, 1957, em pleno vigor do fascismo, em Portugal. O livro teria sido tolerado pela Censura desde que algumas passagens tivessem sido excluídas, o que não foi possível, pois era necessário retratar com veracidade a experiência pessoal de um chefe da Mocidade Portuguesa. Aí se questionam o fascismo e o imperialismo. Afinal, Pinheiro Torres possuía uma imensa coragem que o levou a fixar o bem e o mal nos olhos dos homens, pronunciando-os com agudeza e atrevimento. A ilha, onde se ambienta a história, assemelha-se a um cadáver imperial, submisso, onde o protagonista, um adolescente, tem através do passado, a

revelação de uma pátria mentida, sob o regime político de Salazar, apesar de carregar dentro de si sebastianismos e ópios da História. A obra foi posfaciada por Maria Aparecida Santilli, da Universidade de São Paulo, Brasil, a pedido do autor. Com esse título, quis Pinheiro Torres dar por encerrado o ciclo de ficção a respeito do período salazarista; sempre se propusera a escrever sobre um Portugal estagnado, de Salazar e de seu tempo.

O Adeus às Virgens (1992) merece uma alusão. É dos anos 60, quando o autor também concebeu *Espingardas e Música Clássica*. A ação se passa no Brasil do princípio do século XX e reconstitui a vida do pai do autor, que aos dezesseis anos foi para o Rio de Janeiro trabalhar nas fazendas de café, tendo passado para Salvador e, a seguir, para Nova York. Para escrever esse romance o ficcionista passou quase um ano em Salvador, entre 1963 e 1964.

Cabe ainda destacar *A Quarta Invasão Francesa* (1995), dedicado à memória do General Humberto Delgado, que versa sobre um episódio verídico da luta clandestina de alguns alentejanos contra os que, em 1964, preparavam a morte do General. Meses após os acontecimentos aí denunciados, a PIDE assassinou o General, enterrando-o, conforme fora previsto por Janianes Bamburral, uma personagem que se alimenta de sangue de suas próprias gengivas. Curioso protagonista, também chamado de Soldadinho, é o namorado ingênuo de Estradivária Pé-Curto Botas. Trata-se de uma ficção com passagens elucidativas dos propósitos revolucionários, no Verão de 1964, que reenvia ao momento em que o Alentejo e a Estremadura espanhola se transformaram em campo de ação de elementos que iam à caça do General Humberto Delgado. Militares franceses em deserção, animados pela

reconquista da Argélia, agora independente, enlouquecem na busca de novos recursos. É a caçada ao General Sem Medo pela polícia de Salazar e por outras, como a espanhola e a italiana.

Acerca de sua obra, embora em número reduzido, inscrevem-se alguns trabalhos que merecem consulta, a exemplo da tese de doutoramento de Samira Youssef Campedelli, *Ficções do Intertexto - Espingardas e Música Clássica: o arquiteyto parodístico e o mito do amor-paixão* (USP - 1994), assim como o estudo de Eunice Cabral, intitulado *Uma dupla paródia*, recensão a *O Meu Anjo Catarina*, (*Jornal de Letras*, 30-dez. 1998). Seguem, ainda: *Um admirável mundo novo*, recensão a *O Meu Anjo Catarina*, de Jorge Martins Trindade, (*Público* 24-ago. 1998). *O sexo dos Anjos*, recensão a *O Meu Anjo Catarina*, (*Diário de Notícias*, 28-nov. 1998), de Pedro Mexia e *Escrever a brincar em grande*, de Maria Teresa Horta, entrevista com Alexandre Pinheiro Torres a propósito do lançamento de *Notícias*, (7-dez-1998).

A Alexandre Pinheiro Torres interessou a análise do comportamento da sociedade portuguesa, especificamente focalizada na cidade de Amarante, mas representativa do cenário global do país, ou seja, a crítica à decadência nos vários setores de Portugal à patologia social do tempo, que demanda luta e destruição aos poderes putrefatos do país. Visou, primeiramente, à reforma do *status quo*, ultrapassando as mostras mais incisivas da corrupção geral que, entretanto, também se manifesta em várias de suas obras, a exemplo de *O Meu Anjo Catarina*, onde convivem o mítico e o sobrenatural. Trata-se de um romance, cujo subtítulo é *Une folie à cinq extraordinaire*, onde tudo conflui para uma prosa surpreendente já habitual em Torres, que retira as personagens das

“profundezas” da história, a exemplo de Tito e de Marco Pólo, sem perder o hábito da paródia já no título de alguns capítulos, como o 14, intitulado *A Epístola aos Filipenses, de acordo com Benedito Varca*. O sarcasmo freqüenta esta narrativa. No capítulo 14, repare-se como o autor refere um dos mais polêmicos assuntos da Igreja:

Logo que foi apelidado de santo sentiu-se Santo. Valia tanto como uma canonização do Vaticano. Ou mais. Era a canonização do povo. Isso é que o Dr. Christopher Bettinson não havia estudado. A tal sua execrada *mania concionabunda* que o levava, por irresistível impulso, a charlar do púlpito ou de qualquer estrado ou plataforma sobre tudo o que era bom, belo e perfeito (TORRES, 1998, p. 65).

Assim, também, em *Sou Toda Sua, Meu Guapo Cavaleiro*, o atavismo detona os vícios constitucionais que atingiam o povo português. É uma narrativa cujo discurso remete a Camilo e a Carlos de Oliveira. Fixou-se na burguesia e na Igreja, como seus aparelhos ideológicos, e mostrou os excessos de gerações envoltas em vícios progressivamente agravados na sociedade de seu tempo, pelos conhecimentos etnológicos de sua formação. Desejou, como muitos, o fim das injustiças sociais e apontou, ao longo de seus romances, a diluição da família. Segundo explicações do ficcionista a Samira Campedelli, na tese referida à página anterior (1994, p. 19), o romance causou um escândalo na cidade de origem do escritor, ficcionalizada como Frariz do Tâmega; ele só se livrou de lá não voltar a pôr os pés, após “homenagens de vários dos jovens de 15 a 21/22 anos de idade, que denominaram o livro de *libertador*”.

É oportuno mencionar neste espaço o depoimento do professor Carlos Ceia, discípulo de Pinheiro Torres, que o publicou no *Jornal de Letras* (1999),

por ocasião da morte do escritor amarantino, e se denomina *Alexandre Pinheiro Torres, Mestre de Sabedoria*; do qual se extraiu o excerto que abaixo se reproduz:

Sempre senti que a obra literária de Alexandre Pinheiro Torres não iria nunca fazer justiça ao seu saber prático e livresco, quando o seu magistério era deveras singular. (...) A escrita de um filósofo assim é apenas uma síntese de uma obra que se grava na memória dos que tiveram o privilégio de aprender com ele. Ouvir a um tal filósofo sabe a triunfo. (...) Ouço e leio as notícias sobre ti. Apesar das boas intenções, lá vão comentando com algumas incorreções: fazem-te director de um inexistente “Departamento de Literatura Brasileira e Portuguesa” da Universidade de Cardiff, quando sabemos que, uma vez instalado, nunca quiseste dirigir o Departamento de Estudos Hispânicos, por isso significar menos horas de leitura e de escrita; fazem-te fundador da cadeira de Literatura Portuguesa no Reino Unido, quando criaste a primeira cadeira de Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa; e alguns que tu desprezavas com razão, dizem agora que eram teus “amigos”, agora todos são teus “amigos”, quando sabemos que os teus verdadeiros amigos, aqueles que deveras estimavas, foram Carlos de Oliveira e Alexandre O’Neil (apesar da zanga de 15 anos, recordáva-lo sempre com grande saudade).

Residindo na Grã-Bretanha, em Cardiff, a partir de 1965, Alexandre Pinheiro Torres seguiu trajetória comum a muitos intelectuais portugueses forçados a largar seu país por causa da perseguição política. Deu continuidade à carreira no ensino universitário, criando obras de ficção, ou ensaios, signo eloqüente de como se ligou à realidade social e literária de seu país. Em 1988, prosseguiu na carreira de magistério, em Londres, embora o dinamismo não o impedisse de dar vazão à sua índole de ficcionista e de versejador. Portugal ficou a dever muito ao escritor, por ter ele disseminado a língua portuguesa e as culturas de língua portuguesa. Seus interesses e de sua carreira de docente englobavam a África e o Brasil, e era grande conhecedor de suas literaturas.

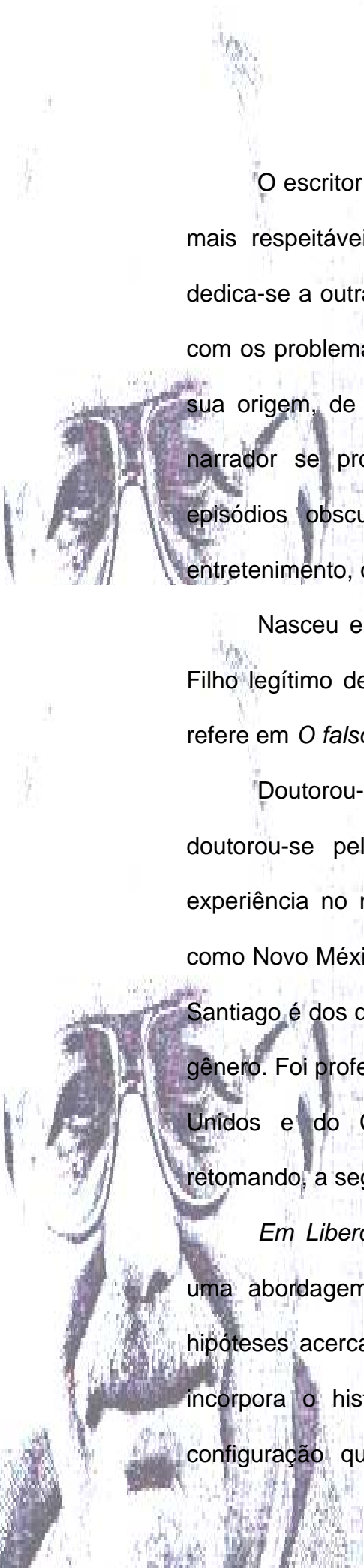
O exílio foi dele um aliado, favoreceu para debruçar-se sobre a realidade social e literária portuguesa do seu tempo. Um dos motivos pode ter sido

porque o autor “era cidadão do mundo, andarilho sem descanso, o caminhante por gosto e condição de abranger o mundo e conhecer a vida” (Macedo, 2000, p. 35-36). Sua obra ensaística testemunha o quanto se aprofundou na produção de escritores compatriotas já referidos neste trabalho. Uma de suas cartas, endereçada a Campedelli (1994), contribui para os estudos biobibliográficos de Pinheiro Torres, como se pode ver nesta:

Prezada Dona Samira,

(...) Em Portugal o livro (Espingardas e Música Clássica) vendeu muito bem, mesmo sem apreciações acadêmicas. Saiu uma série grande de pequenas notícias muito elogiosas e o livro ganhou o Prêmio da Cidade de Lisboa, entre outros. Essas notícias como textos de referência não têm qualquer valor. Nem as conservei porque não presto um culto tão mesquinho a mim próprio. (...) Há uma coisa que eu tenho de lhe recomendar no seu trabalho. EMC é um livro que não pôde ser publicado durante o Fascismo (1926-1974) assim como outros meus A Nau de Quixibá (1977), que eu cheguei a oferecer ao Prof. Mourão, da Ática, já que se trata de um romance cuja ação se passa em São Tomé, mas ele não se interessou pelo livro, porque eu sou português 100% e não africano. Vivi, porém, muitos anos nesta pequena parte da África, onde estive ano passado a passar férias extraordinárias (como sempre!). Enfim, Maria Aparecida Santilli escreveu um posfácio muito interessante para a 2ª edição portuguesa do livro. Outro livro antigo, do tempo do Fascismo, foi publicado ano passado em Lisboa. O Adeus às Virgens (1992), escrito, porém, nos anos 60, obra cuja ação (agora escrevo **ação** à brasileira): que dirá o Houaiss?
(A.P.Torres)

Quanto ao brasileiro **Silviano Santiago**, não é surpresa que tenha revelado ultimamente certa rudeza em questionar os gêneros da escrita. Sempre teve esse jeito meio demolidor, em virtude de sua facilidade para calcular exatamente as distâncias milimétricas entre um autor, um narrador e uma personagem.



O escritor tem atuado como poeta, crítico, ficcionista e se tornou um dos mais respeitáveis autores brasileiros. De perfil eclético, além da literatura, dedica-se a outras áreas, como o cinema, o teatro e o jornalismo. Preocupado com os problemas histórico-sociais do Brasil e do mundo, questiona o país de sua origem, de sua identidade e chega a uma escrita em que o *status* de narrador se projeta numa linha *sui generis*, quando, ao rastrear certos episódios obscuros da história, incita o leitor a posicionar-se, além do entretenimento, como crítico.

Nasceu em Formiga, Minas Gerais. “No dia 29 de setembro de 1936. Filho legítimo de Sebastião Santiago e Noêmia Farnese Santiago”, conforme refere em *O falso mentiroso* (SANTIAGO, 2004, p. 180).

Doutorou-se em Literatura Francesa (André Gide) pela Sorbonne, pós-doutorou-se pela Universidade de Colônia, Alemanha, e possui grande experiência no magistério em universidades brasileiras, ou em estrangeiras, como Novo México, Rutgers, Toronto e Nova York. Dentre os autores mineiros, Santiago é dos que têm trajetória mais ramificada, por não se ter fixado num só gênero. Foi professor por vários anos em universidades francesas, dos Estados Unidos e do Canadá, de Literatura Francesa, Portuguesa e Brasileira retomando, a seguir, suas atividades no Brasil.

Em Liberdade (1981), levou-o a receber o prêmio Jabuti. Trata-se de uma abordagem ficcional sobre Graciliano Ramos, na qual se constróem hipóteses acerca do autor alagoano, através de uma proposta nova onde se incorpora o histórico e se inaugura, na produção literária nacional, uma configuração que o período pós-ditadura viria a propiciar. Felizmente, a

abertura política de 1970 promoveu o diálogo também no campo da Literatura. Romances alegóricos monológicos, do período da ditadura se substituíram por polifônicos, já no início da década de 80. Assim, Santiago privilegia as esferas que contesta; da nacionalidade, da identidade, manipulando referenciais que tensionam sua escrita, ao criar um narrador que tematiza o estado social e simula um *eu-que-edita*. Desse modo, valoriza o papel de quem solicita a parceria e a disputa no âmbito dos signos. Não é de admirar-se que o autor de *Em Liberdade* apresente uma obra com a complexidade de estrutura que tem essa.

Das analogias entre algumas narrativas portuguesas e brasileiras, consideradas pós-modernas, as de Silviano Santiago têm problematizado e demolido preconceitos que envolvem a questão da autoria, por assumirem um *olhar* inquieto a respeito da História, sem cooptá-la como mero arquivo, mas apontando para a pluralidade de versões, o que não basta “para afirmar a impossibilidade de apreensão do caráter próprio de determinado tempo”, conforme elucida Terezinha Barbieri em *De olho no leitor*, publicado em *Navegar é preciso, Viver - Escritos para Silviano Santiago* (1997, p. 29).

Para um estudo mais acurado da obra de Silviano Santiago é necessário munir-se de muita leitura, a exemplo da já citada coletânea de ensaios, *Navegar é preciso, Viver – Escritos para Silviano Santiago* (1997), uma parceria entre algumas universidades brasileiras, na qual se divisa o empenho de renomados especialistas da literatura para homenageá-lo. Inscrevem-se aí vários estudos e produções sobre a sua obra literária e sua vida, em três segmentos, por onde se entrevê a amplitude de seu trabalho ensaístico,

enquanto se enfatiza a importância de sua atuação docente, o papel exercido na formação de gerações de estudiosos. Ora aí se sublinha o perfil do mestre, ora a dimensão de seus escritos, para onde convergem as idéias lúcidas do autor em face do fato cultural, oferecendo subsídios para a compreensão das mais instigantes questões da atualidade.

Destaca-se, entre sua vasta produção escrita, o que está em periódico: O filme musical. Revista de Cinema maior (1954); Esquema para: procura de um “western” puro ou involução cinematográfica (1955); Cinema & Público. Conversa entre um cronista cinematográfico e um espectador. Revista de Cultura Cinematográfica (mar. abr. 1958); Modernos documentários holandeses. Revista de Cinema (jan, fev. 1961); À margem de Europa de noite. Revista de Cinema, Belo Horizonte. (n. 2, p. 52-54, maio/jun. 1961); Um manuscrito de André Gide no Brasil. In: Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária (2, USP, 1962); Variações sobre Iracema (1865-1965) in O Estado de São Paulo (21 ago. 1965); Alegoria e Palavra em Iracema. Luzo-Brazilian Review (21 ago. 1965); Camões e Drummond: máquina do mundo. (17 Jun. 1967); O Ateneu: contradições e perquirições II. Minas Gerais (04 dez. 1968), Suplemento Literário (n. 115, p. 4) e outros.

Não se pode esquecer das obras de crítica literária e ensaística: *Carlos Drummond de Andrade* (1976); *Brasilianische literatur der zeit der militarberrschaft* (1964-1984); *Vale quanto pesa* (1982) e *Nas malhas da letra; ensaios* (1989); Composto por ensaios em torno de questões político-culturais, por artigos e reflexões críticas, escritos entre 1977 e 1981, em *Vale quanto pesa*, os tópicos principais sustentam a universalidade da obra de arte em uma

sociedade dependente, na medida em que apresenta o memorialismo no Modernismo brasileiro, a repressão e a censura, na década de 70, o intelectual brasileiro frente ao Estado e ao mercado editorial, a poesia negra da nova geração, a escrita popular de Lima Barreto e outros.

Despontam, ainda, entre os seus principais títulos: *Duas Faces*, em parceria com Ivan Ângelo, quando ainda estudante, retornando à produção de contos com *O Banquete* (1970); *O Olhar*, iniciado no Rio em 1961 e concluído em 1972, nos Estados Unidos, um de seus trabalhos sobre *como* perceber os fenômenos pela reconstituição dos fragmentos de uma memória que pertence a cada uma das pessoas (pelo menos em parte), nos esboços ideológicos da pequena burguesia, entregue à construção do capitalismo selvagem.

Sobressaem, também, a importante antologia denominada *Seleção em Prosa e Verso* (1974), dirigida por Paulo Rónai e organizada pelo próprio Silviano Santiago, que a dedicou a Ariano Suassuna, e a obra poética. *Crescendo Durante a Guerra Numa Província Ultramarina*, outro importante marco de crítica, em que aborda a força contestadora de uma pessoa da emergente classe média brasileira. O autor mapeia os vários discursos acerca da classe média, em um país que ele denomina de província ultramarina, por meio de citações, pastiches, paródias e invenções, seguidos de uma análise dos problemas sociais e políticos da classe que postula dominar por meios condenáveis, ou seja, apagando o indivíduo, tornando-o uma peça de fácil manuseio pelas forças ideológicas do poder, no jogo do cenário político.

Convém, ainda, nomear as obras: *Cheiro Forte*, *Em Liberdade* (ficção), prêmio Jabuti, *Stella Manhattan* (romance) e *Uma Literatura nos trópicos*,

ensaios sobre dependência cultural (crítica), (1978). É necessário atentar-se para esta última obra, no tocante à história e indagar o porquê de sedimentar-se a tradição do pensamento nos trópicos, além do “fazer cultura” numa província ultramarina. *Uma história de família* (1992); *Conversei ontem à tardinha com nosso querido Carlos* (1993) e *Viagem ao México* (1995), são livros que também merecem citação. Neste último, o autor relata a viagem de Antonin Artaud, realizada em 1936 para desvendar a cultura azteca e deslindar a experiência de uma cultura encantadora, em pleno vigor, que foi tolhida ou distorcida pelo colonizador espanhol. Sabe-se que entre as preocupações do escritor há o desvendamento das antigas estruturas mentais envolvendo a cultura.

Keith Jarrett no Blue Note (improvisos de jazz), (1996), é outra produção que deve ser lembrada. O autor evoca aí uma apresentação ao piano de Keith Jarrett, um dos músicos mais renomados de jazz da atualidade, no clube Blue Note, em Nova York. Compõe-se por cinco contos que têm como motivo condutor a disponibilidade para o sexo e a busca do amor. Em uma cidade provinciana, as personagens se mostram em experiência amorosa, na melodia de músicas clássicas da canção popular, como *Autumn leaves*, *Days of wine and roses*, *You don't know what love is* e *When I fall in love*.

No entanto, é primordial para o escritor expressar a superação de grande parte dos contextos de cultura mundiais, além do que, sua identidade literária aflora não apenas nas escritas fictícias. O tema, o olhar de transformação e o *eu* que assume todas as identidades postuladas nas produções literárias de Silviano, invadem sua ficção com a polêmica, o conflito

entre o real e o irreal, o imaginário e o provável, deixando entrever uma consciência firme de ponto de vista e traduzindo um escritor em recusa deliberada de alguns recursos comuns ao romance. Este panorama se mostra em *De Cócoras* (1999), uma proposta de discussão bizarra, escrita em primeira e terceira pessoas para desvendar a figura do narrador-autor, ao tomá-lo, por instantes, a um primeiro olhar. A fábula se ambienta em um clima de desolação; como se presenciasse algo indigesto, o menino Antônio, de cócoras, observa o cadáver da mãe, velado sobre a mesa da sala de jantar de sua residência.

O Falso Mentiroso é um livro recente (2004) e está catalogado como romance. O título provém do paradoxo atribuído a Euclides de Mileto (IV a.C.), cuja forma mais simples é: se alguém afirma “eu minto”, e o que diz é verdade, a afirmação é falsa; e se o que diz é falso, a afirmação é verdadeira e, por isso, novamente falsa etc. Trata-se de um livro na linha memorialista, que sustenta o espírito picaresco e divertido: ao brincar com a própria identidade do texto autobiográfico, o narrador amplia as controvérsias relativas à divisão entre fato e ficção e às idéias de subjetividade, autoria e representação. Pela auto-análise, oferece ao receptor uma “versão sardônica do drama edipiano”, conforme elucida Karl Posso, na contracapa do livro. “Sua ascendência incerta é o ponto de partida para a proliferação transbordante de vários eus (i)legítimos, cada um com seus próprios amores, verdades e ficções” (POSSO, 2004, contracapa). É oprimido por vários pais, que acabam por desabar sobre o protagonista, que termina por ir ao médico e fazer tração. Assim, a narrativa de *O falso mentiroso* aborda uma vida profissional respaldada no

questionamento de genealogias e na prática da adoção ficcionalizada de sucessivas histórias contraditórias, de singularidades e de paixões identitárias. Esta postura direciona para o estudo acerca da polifonia que há na narrativa de *Em Liberdade*, ao desdobrar-se o narrador em diversos *eus*, como se notará mais adiante.

Ainda em entrevista concedida à revista *Cult* (jun. 2005, p: 9), Silvano Santiago declara ter partido de um paradoxo, um postulado filosófico, para organizar e nomear seu romance. O paradoxo do falso mentiroso é para ele “a melhor tradução do que deve ser o papel e a função da literatura”: um texto “mentiroso”, uma ficção que não apreende real e diretamente, mas que, guarda nos casos especiais, a verdade. Para o autor, a literatura encontra-se numa fase difícil, passa por um momento “inglório”, em que está em voga o emprego do estilo jornalístico, de frases curtas, ordem direta, vocabulário cotidiano etc.

De fato, não poderia haver melhor remate de uma carreira profissional como a de Silvano Santiago, do que após a publicação de *O Falso Mentiroso*. Seja pela ironia presente que lhe é tão peculiar, seja pela preocupação com a impossibilidade da autonomia artística, ou com as relações biológicas e reprodutivas, manifestadas no livro.

Publicou, recentemente, em 2005, a obra *O Cosmopolitismo do Pobre*, na qual reúne ensaios que abordam a relação entre literatura, política e comportamento, em autores como Machado de Assis, Caio Prado e Susan Sontag.

2.4 Os determinantes históricos, políticos e culturais

Como a dinâmica da História é um dos eixos estruturais em *Espingardas e Música Clássica* e *Em Liberdade*, julgou-se necessário passar por alguns fatos históricos, políticos e culturais emergentes em suas narrativas.

Sabe-se que atualmente não é difícil conhecer-se os contornos sociais do passado; os livros de história, sociologia e antropologia fornecem dados valiosos sobre a estrutura social, cultural e política de um povo, no tocante aos embates travados entre determinadas classes sociais.

Pode-se compreender como esses fatos influenciaram a vida dos indivíduos que contribuíram para construir a história. As análises que consideram o contexto social mostram que se deve interpretar uma obra literária em sua totalidade. Claro que isto vai depender da compreensão de como os aspectos sociais externos à obra podem se tornar internos, no sentido de que desenvolvem um determinado papel na constituição da estrutura, como assegura Antônio Cândido em *Literatura e Sociedade* (2000, p. 4).

De modo que, para analisar um romance que ficou engavetado por vinte e cinco anos, como o do escritor português, produzido nos anos sessenta, e uma ficção como *Em Liberdade*, dos anos oitenta, não se pode ignorar seu período gestacional, onde se mostram a preocupação com o herói-coletivo e o

respeito à liberdade individual, como tantos defendidos por seus autores. E porque traduzem um objeto social, são atentos às conexões estabelecidas entre literatura, sociedade e história. Para mais, há fatos culturais que situam os objetos no âmago de uma ideologia dominante, o que atesta que não se pode fazer “tábua rasa” do passado.

Partindo desse enfoque, Silviano Santiago, por exemplo, opta por um roteiro de depoimentos e de relatos brasileiros de uma época de prisões e torturas que já haviam sido antecipados em *Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramos. Reflete acerca da identidade nas duas dimensões: - a coletiva - de um país, Brasil, e a identidade pessoal, do autor, da personagem e do próprio receptor. Por ser uma autobiografia ficcional de Silviano, flagrada nos momentos críticos da cultura nacional, o recorte basicamente literário propicia questionar períodos difíceis de regimes autoritários que se impuseram no Brasil sob a ditadura Vargas, a partir dos anos 30 e sob a ditadura militar, a partir dos anos 60. Encenam-se, desse modo, a memória e a história.

2.4.1 O Estado Novo

No quadro de reformulações realizadas logo após e concentradas nos fatos fundamentais para o estudo das obras literárias aqui examinadas, nas quais se levantam questões desse período, o que assume a maior importância é, primeiramente, como o novo Estado, no Brasil, realizou um reordenamento institucional visando à centralização administrativa e passou a intervir e

regulamentar o aparelho burocrático, em um processo de crescente estatização. Quando em 1930, as forças rebeldes impõem à Junta Provisória o nome de Getúlio Vargas, aciona-se uma vez mais o inalterável mecanismo de acomodação política com que as elites, desde o golpe de 1889, se revezavam no poder a pretexto de superar as estruturas arcaicas que dificultavam o desenvolvimento da Nação.

São notórias algumas manifestações, a saber: a Revolução de 30, que incita a novos estudos sociológicos e políticos da época, com destaque para a participação do povo, das lides trabalhadoras no processo histórico do país; os Estados escolhem seus governantes e a Lei de Segurança Nacional será aprovada em 1935, o que permite ao governo a repressão de atividades consideradas subversivas.

Digno de destaque foi o processo de hipertrofia do poder Executivo, com a centralização das decisões e recursos. Instalaram-se novos órgãos e funções, ampliou-se o aparelho burocrático, com a deliberada intervenção do Estado na esfera da Educação, da saúde, da habitação, enquanto proliferaram empresas estatais e de economia mista. O Estado implantou uma estrutura corporativista, em relação às classes produtoras, de modo a atrelar os grupos econômicos ao governo, sem a mediação dos partidos políticos. A questão estava em encontrar, finalmente, melhor destino à classe proletária, redirecionar o desenvolvimento capitalista brasileiro, garantir as condições de controle sobre os governados.

O período que vai de 1930 a 1937 oscilou entre duas propostas: de 1930 a 34, vivenciou-se o Governo Provisório, em que a ausência de um Legislativo

permitiu que o Executivo governasse por decretos-leis. Recorde-se, também que, em 1931, no Rio Grande do Sul, crescem as manifestações de apoio a Getúlio Vargas, eclodem, pelo país, escaramuças militares e greves operárias. Estabeleceu-se o voto secreto pela nova lei eleitoral de 1932 e as mulheres também puderam votar. Cabe registrar, ainda neste ano, a luta pela autonomia dos Estados, que culminará com a Revolução Constitucionalista. Um ano depois, a nova Constituição do Brasil é promulgada.

Instalou-se a Assembléia Constituinte, em 1934. O Brasil atravessou um período constitucional, de 34 a 37, sendo Getúlio Vargas, chefe do Governo Provisório, eleito indiretamente pelo Congresso como primeiro presidente constitucional do pós-30. Em *Em Liberdade*, Graciliano-personagem faz menção ao artigo 52 da Constituição de 1934, que reza: “O período presidencial durará um quadriênio, não podendo o presidente da República ser reeleito senão quatro anos depois de cessada a sua função, qualquer que tenha sido a duração desta” (SANTIAGO, 1994, p. 307).

Em um contexto de disparidades, o poder governamental acabou com a Aliança Nacional Libertadora na mesma época (1935). Isto estimulou outras reações, como a Intentona Comunista de novembro de 1935, organizada por elementos das Forças Armadas, provocando novas ações repressoras por parte do governo, como por exemplo, a equiparação ao Estado de Guerra e a suspensão das garantias do indivíduo pela criação de uma Comissão de Combate ao Comunismo e um Tribunal de Segurança Nacional.

Decreta-se Estado de Sítio, em 1936; vários membros do Partido Comunista são detidos e entre eles se localizam, inclusive, personalidades que

irão para as páginas de *Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramos: Luiz Carlos Prestes, Jorge Amado, Olga Benário Prestes *et alii*.

Em 1937, Vargas declara Estado de Guerra, implanta o Estado Novo, promove outra Constituição, porém, de pendor fascista. A política nacional marcou-se, entretanto, por radicalismos, com a emergência de agremiações direitistas e esquerdistas, que tensionaram a sociedade. A Ação Integralista Brasileira, encabeçada por Plínio Salgado e a Aliança Nacional Libertadora, cujo presidente era Luís Carlos Prestes, representaram as tendências opostas, respectivamente de cunho fascista e comunista. O integralismo e a ANL, mais do que simples organizações expressivas de tendências ideológicas temiam a ascensão do proletariado, ou a proposta de luta reivindicativa das camadas populares urbanas e dos pequenos proletários rurais.

A *Aliança Nacional Libertadora* correspondeu à orientação da *Internacional Comunista*, de formação de frentes únicas na América Latina, que congregavam trabalhadores e classe média. A ofensiva destas faixas sociais causava intranquilidade e vinha ao encontro dos interesses do grupo que apostava no fechamento da política brasileira em regimes autoritários, como a melhor forma de encaminhar as medidas necessárias para a consolidação do Estado burguês. Como uma espécie de versão nacional do fascismo, o movimento integralista apoiava-se em um elenco de princípios importantes para parte expressiva dos setores médios brasileiros, que viam no esvaziamento do seu poder aquisitivo o risco de se proletarizarem. Propriedade, família e tradição eram palavras de ordem que calavam fundo junto à pequena burguesia e entre imigrantes e descendentes alemães e

italianos que não permaneciam alheios aos sucessos políticos do fascismo em sua terra de origem.

Um plano comunista foi descoberto, esquecido por acaso no Estado Maior do Exército, marcando, desta forma, o desenrolar final dos fatos. O Exército reivindicou o estado de guerra, os políticos se apoiaram nos militares a buscar guarida e salvaguarda das instituições e, a 10 de novembro de 1937, foi fechado o Congresso Nacional dando início ao *Estado Novo* com um governo forte.

Tentativas de golpes militares emergem no Rio de Janeiro, em 1938, quando se realiza o Primeiro Congresso de Estudantes, que provoca o aparecimento da *União Nacional de Estudantes* (UNE).²

Há, ainda, novos eventos de importância para este trabalho, a serem lembrados. Em 1939, tem início a *Segunda Guerra Mundial*, funda-se o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), órgão de censura aos meios de comunicação (em 1945, sucederá a cassação dos direitos de circulação do jornal *O Estado de São Paulo*). Em 1942, o Brasil declara guerra à Itália e à Alemanha. Uma vez deposto pelas forças armadas, em 1945, Getúlio Vargas é sucedido pelo General Eurico Dutra. A oligarquia dominante conduz-se à derrocada - assentava-se na economia rural. Apesar da derrubada do antigo regime, traz crescente animosidade, há melhoras no campo da pesquisa, com relação ao pensamento e à expressão da realidade social e cultural do Brasil.

² Leia-se o depoimento de José Gomes TALARICO: **Este homem tomou na marra a sede da UNE**, *Jornal Pasquim*, 20/06/1980.

2.4.2 A política ultramarina portuguesa e a Tomada de Goa

Em *Espingardas e Música Clássica* focaliza-se um dos mais questionados períodos da História de Portugal – o da ditadura salazarista, fase de pleno florescimento da estética literária denominada de Neo-Realismo. O percurso existencial e ético, nesse período, assentava-se na relação Deus x Homem x Natureza, em que se refletia o poder da Igreja e do Estado que darão as cartas por muito tempo, em Portugal, e cujas diretrizes se deveriam respeitar como os dogmas do Concílio de Trento, de 1565, inclusive nas questões de sexo e de família. Para mais, o *salazarismo* que perpassa pela narrativa, nas figuras de algumas personagens repressoras, levando à tortura de dois operários, é o alto preço que uma nação agrária, defasada em relação ao contexto do sistema ocidental industrializado em que se inseria, teve de pagar para alcançar o nível de desenvolvimento concernente. Há fatos que aqui cabe relevar, como se fará, a seguir:

- em 1961 e, em 1962, o grande crescente movimento emigratório para a França, com conseqüências negativas e positivas para a vida rural de Portugal, como a escassez da mão-de-obra e a alta do nível de vida no campo, o que leva a equiparar o salário rural ao industrial; rádio e televisão influenciaram costumes e hábitos do povo, transmitindo **música clássica** para camuflar fatos de política de guerra; crescia o desnível de produção entre os setores, num país que continuava na economia eminentemente agrícola.

- a política Ultramarina do período de governo de Salazar segue novos rumos e Goa é incorporada à Índia, como se vê nos acontecimentos que vêm à tona, em *Espingardas e Música Clássica*:

É meio-dia. Perdeu-se o aviso Afonso de Albuquerque, atacado por um cruzador e um contratorpedeiro indianos que, a cinco milhas de distância, fazem fogo sobre o navio de guerra português. Há um cargueiro inglês, mas com bandeira panamiana, o Rangers, que recebe uma perfuração na linha de água. Quarenta e cinco minutos de luta... É tudo. Vão-se seguir os vinte e quatro estudos de Chopin, tocados por Nikita Magalov (TORRES, 1989, p. 138).

Vale mostrar como ficam asseguradas a plausibilidade e a verossimilhança desta narrativa do século XX, dadas as correlações contínuas entre ficção e realidade estabelecidas pelo narrador, que as vai temperando com o humor e a fantasia, recuperando eventos daqueles dias críticos da invasão de Goa por Neruh, com as respectivas repercussões no cenário internacional e especificamente na ONU para onde a questão transitou, propiciando a campanha antiportuguesa, talvez pelos que tinham sobretudo interesse em enfraquecer Portugal na Europa, ou pelos que lhe queriam arrancar a África, com o argumento de que a África deveria pertencer aos africanos. Havia os que alegavam um racismo, com o fim imediato de apossar-se das Províncias, quer fosse pelas riquezas que os territórios africanos ofereciam, quer fosse para ocupar vazios de influências idealistas, por considerarem a autodeterminação um direito sagrado de toda e qualquer sociedade humana.

Nesse clima de conquistas, também ideológicas, do Mundo, a ONU opera como central propaladora de uma imagem externa contrária a Portugal e

seus interesses. Sabe-se que a partir da Conferência de Berlim, do Século XIX, haviam se acentuado as ambições de outros países sobre as Províncias Ultramarinas de Angola e de Moçambique e que ao tempo se ancoraram em movimentos de opinião, originados em certos meios imperialistas europeus para demonstrar que Portugal não estava apto a ocupar aqueles territórios, para desenvolver neles uma política de fomento, que nem os próprios portugueses praticavam.

A guerra de 1914-18 e a ação portuguesa pela sua soberania na África puseram fim a essa fase da história, pois, durante a guerra civil espanhola reacendeu-se a campanha antiportuguesa e, na segunda guerra mundial, suspendeu-se a maioria das atividades políticas e os serviços prestados à causa dos Aliados pelo Governo de Lisboa. Desfeita a aliança e celebrado o Tratado do Atlântico Norte, de que Portugal foi signatário, iniciou-se a guerra fria e retomou-se a campanha soviética contra os países capitalistas e imperialistas.

Portugal foi acusado de não possuir instituições democráticas, de perseguições intolerantes, de não conceder direitos aos trabalhadores, de manter a imprensa sob severa vigilância, (fatos denunciados na narrativa de *Espingardas e Música Clássica*) e de favorecer os interesses capitalistas internacionais. A União Indiana havia ignorado a sentença do Tribunal Internacional de Justiça, que reconhecia em Goa os direitos portugueses e, desse modo, voltou-se violentamente contra o governo de Portugal, que sucessivas vezes apelou para a decisão de ordem internacional, nunca

observada por Nova Delhi. Passou, então, por agressor, acusado de permanecer em Goa como ameaça à integridade de seu território.

Um outro impasse, visível na obra *Espingardas e Música Clássica*, refere-se à província de Angola: a história oficial demonstra que, a 15 de março de 1961, invasores adentraram a fronteira do Congo ex-belga, assassinando várias pessoas, entre brancos, negros e mestiços, com o argumento de que lá existia uma rebelião pela liberdade. O Ultramar precisava ser defendido, porque ali se encontravam milhares de portugueses que confiavam no país e queriam permanecer sob a tutela do governo lusitano. Isto, na opinião abalizada de José Manuel Fragoso (1970, pa 36), Embaixador de Portugal, no Brasil, à época da política das possessões ultramarinas. Para o diplomata, (revista *Portugália*, s/d: n. 23), foi pena que não houvessem atentado tanto quanto se deveria, para a declaração do delegado indiano, no Conselho de Segurança da ONU, quando ao refutar a delegação portuguesa e também a outras, declarou que Goa, Damão e Diu seriam absorvidas pela Índia, com ou contra a Carta das Nações Unidas, com o Conselho de Segurança ou contra ele.

O fato está registrado em *Espingardas e Música Clássica*, no fragmento a seguir: “Nehru ordenou ontem a invasão de Goa. E em três horas, a avaliar pelo nome das povoações, lembra-se que estive lá de serviço três anos, aquilo já se encontrava quase tudo no papo dos monhés” (TORRES, 1989, p. 59-60).

O respeito ao documento e às instituições, como a ONU, em que se depositariam esperanças de paz e de segurança universais, poderia ter levado a evitar tantos transtornos, o que não ocorreu no episódio, pelo processo de

tomada de Goa, e a campanha contra Portugal encerrou seu primeiro turno com as contravenções. Logo, vê-se que o processo de internalização de fatos históricos que caracteriza a narrativa de Alexandre Pinheiro Torres modeliza-os artisticamente no mundo da representação, como resultado do diálogo da literatura com a história, conforme elucidam outras passagens da narrativa: “A verdade é que há uma data de homens aqui do concelho, ainda em idade militar, que recebeu uma ordem para se apresentarem no dia 26, depois do Natal, no Distrito de Recrutamento n. 6 do Porto” (TORRES, 1989, p. 65).

Os primeiros anos da ditadura, em Portugal, foram marcados por várias manifestações populares, enquanto o poder central, com seus desdobramentos, permanecia na mão dos militares cuja organização mostrou-se *sui generis*: uma força de comando operava de baixo para cima, por Tenentes que forjavam a política, de modo que quem possuía mais autoridade não era quem ostentava maior número de galões. Daí derivava também que divergências políticas fossem consideradas um atentado à ordem pública e que, qualquer contato com homens que anteriormente houvessem estado no poder, fosse supeito. Assim, a guerra colonial aberta começou em novembro de 1961, com um grande massacre de angolanos, no norte de Portugal.

No Brasil, tanto Jânio Quadros quanto João Goulart alhearam-se do processo colonial português. O primeiro voto contra esse colonialismo deu-se a 31 de julho de 1963, quando o Brasil, no Conselho de Segurança da ONU, disse sim a um projeto de resolução que convidava Portugal a reconhecer imediatamente o direito à autodeterminação e à independência de seus territórios ultramarinos.

2.4.3 Portugal e o golpe de 64 no Brasil

Castelo Branco não apoiou integralmente o colonialismo português e até sugeriu, conforme assinala a revista do Ministério das Relações Exteriores, denominada *A Política Exterior da Revolução Brasileira* (1966), que houvesse a formação gradual de uma Comunidade Afro-Luso-Brasileira, em que a presença brasileira fortificasse economicamente o sistema.

Mas a ditadura militar brasileira, de 1964 a 1974, também não hostilizou Portugal por ser um aliado estratégico dos Estados Unidos, no cenário da Guerra Fria, como se viu na cedência dos Açores para a instalação de bases militares do Pentágono, ponto estratégico para os Estados Unidos, uma base de operação ao longo do Atlântico, (ainda hoje). A Europa, os Estados Unidos e o Brasil de Juscelino, de uma forma ou de outra, prestigiaram a ditadura de Salazar.

Como se observa, Portugal procura definir atualmente um novo posicionamento perante o mundo, desde que passou a fazer parte da EU. No entanto, inclina-se o país a resgatar de algum modo a posição privilegiada que teve na relação com suas antigas colônias, ou seja, de atuar como elo entre estas e os países de centro europeu. Ainda hoje, Portugal se ressentido do olhar crítico de suas antigas colônias, abandonadas ao seu possível destino. Mas, com o passar dos tempos, as relações internacionais foram exigindo posturas diferenciadas entre aqueles que já foram metrópole/colônia e

colonizador/colonizado, como se vê nesta sugestiva passagem de *Espingardas e Música Clássica*, quando o narrador prognostica:

Do Tâmega, como muitas vezes previa a D. Maria da Graça no seu ataque às hidroelétricas que planeavam não uma, como se dizia, mas nove barragens no rio, **sairiam as caravelas do futuro.**(gn) Talvez a sua ilha dos Frades, se a água a não subvertesse. Se resistisse, chamar-lhe-ia, para sempre, a Ilha dos Amores (TORRES, 1989, p. 53).

Todavia, na obra *Em Liberdade*, Graciliano coloca a dúvida sobre a versão oficial da morte de Cláudio Manoel da Costa, envolvido nas conjurações mineiras, em 1789. Numa alusão que sugere ao co-enunciador o problema crucial das torturas no Brasil, quando da ditadura militar, tangencia-se o episódio da morte do jornalista Wladimir Herzog.

Por esse tempo, como é sabido, oficiais das forças armadas andavam “à caça das bruxas”, penalizando políticos, jornalistas, escritores e toda a classe de artistas, à semelhança da situação portuguesa aqui lembrada.

É preciso rememorar, finalmente, que em 1963, trama-se uma conspiração militar dentro da Escola Superior de Guerra, a sociedade civil se levanta e tudo culmina no comício de 13 de março, quando se anuncia a implantação das reformas de base, precipitando o golpe. A 31 de março de 1964, interrompe-se o caminho da democracia “populista” com seu projeto nacionalista do desenvolvimento industrial do Brasil, fato com o qual se inaugura um período governamental autoritário, quando assume o poder uma Junta Militar composta por Ministros das três Armas.

Institui-se o primeiro Ato Institucional e ao Executivo é concedido o direito à cassação de mandatos, à supressão de direitos políticos até por dez

anos, de pessoas consideradas subversivas ou corruptas. O ato ainda prevê a decretação do Estado de Sítio sem aprovação parlamentar, além de decidir pelas eleições presidenciais “*diretas já*”, para o mês de outubro do ano seguinte.

Quanto aos anos setenta, segundo afirma a estudiosa Fernanda Paola, em matéria publicada na revista *Cult*, (junho de 2005, p. 32), entre Vandrés e Buarques, proliferaram músicas de protesto, contra o *establishment* e a favor da abertura política e mental do ser humano. Questões que foram ultrapassadas em 80, com o retorno da democracia e a chance de manifestar o que bem se quisesse, porque a repressão se encolheu.

2.4.4 Cláudio Manoel da Costa: a obra e o sonho

Outra ocorrência que em *Em Liberdade* se destacou envolve o poeta árcade brasileiro Cláudio Manoel da Costa e tem ligação com o período em que o Brasil tentava firmar sua autonomia literariamente e politicamente perante Portugal, em meio a revoluções sociais. Por este motivo, elencam-se neste espaço alguns fatos ligados aos chamados movimentos anticolonialistas e Inconfidência Mineira (1792), onde se incluem os da trajetória de vida e obra do autor de Mariana.

Recorda-se que no século XVIII, poetas mineiros, como Tomás Antônio Gonzaga, Silva Alvarenga, Basílio da Gama e o próprio Cláudio Manoel da

Costa, por acreditarem em mudanças sociais, envolveram-se na conspiração intitulada Inconfidência Mineira. Com a memória desses artistas da palavra, vem também a desse tempo de exploração do ouro em Minas Gerais, outro período marcante da história do Brasil em que se dá o aparecimento de um núcleo de cidades vizinhas a Ouro Preto, que resulta em um comércio mais ou menos estável entre os interiores, do que viria a ser o Brasil.

Preciosos carregamentos seguiam para o litoral, a simbolizar concomitantemente a transição do Feudalismo ao Capitalismo. Nas áreas coloniais, registram-se movimentos de independência e, iniciado o processo de industrialização, na Inglaterra, o sistema colonial, sob a ótica do capital mercantil, desestrutura-se. Há, entre os estudiosos do assunto, um consenso com relação às motivações profundas (internas e externas) e àquelas mais conjunturais que explicam o rompimento das colônias com suas respectivas metrópoles: as colônias se desenvolvem devido à própria exploração que se faz sobre elas.

A classe dominante colonial compõe-se por uma elite poderosa, embora se submeta aos interesses e aos grupos de poder da metrópole; há um reforço no sistema colonial seguido de um agravamento da opressão metropolitana, enquanto cresce a oposição entre Metrópole e Colônia. No centro do sistema (metrópoles) sucedem-se, paralelamente, transformações fundamentais, como a crise no antigo regime com as Revoluções Burguesas com as quais se soltaram amarras e com que se abriria o caminho futuro da plena realização do sistema capitalista. Findam o absolutismo e o mercantilismo, impondo-se novas relações sociais de produção, devido à Revolução Industrial e todo um aparato

conceitual que acompanha essas modificações (o Iluminismo, o Liberalismo Econômico). Cresce a revolta contra os monopólios, contra o trabalho escravo que não condiz com a nova ordem, pois, como se sabe, o monopólio e o escravismo que eram sustentáculos do Antigo Sistema Colonial acabaram se colapsando.

Mesmo quando não objetivavam a emancipação política, alguns protestavam contra a opressão da Metrópole, tanto assim é que, em 1684, já haviam ocorrido, contra a Companhia de Comércio e contra os jesuítas que cerceavam a escravização dos índios. Em 1709, nova desavença entre paulistas e forasteiros pela posse da região mineira vem a se suceder e, no ano seguinte, entre latifundiários de Olinda e comerciantes portugueses do Recife. Novamente, na segunda metade do século XVIII, surgem as *Conjurações* ou *Inconfidências*, com destaque para as de Minas (1789) e as da Bahia (1798).

Para este estudo, convém, entretanto, tratar dos projetos dos conjurados mineiros por se referirem mais de perto ao árcade Cláudio Manoel da Costa, quer pelas denúncias que o envolveram, quer pela sua prisão, e finalmente, importa, enquanto figura de proeminência no relato de *Em Liberdade*.

Cláudio evolui em sua trajetória literária, de forma singular, com a criação de sugestões poéticas que, do ponto de vista da literatura brasileira colonial, representam autênticos vanguardismos, como os indianistas realizados pelo Romantismo. Embora se queixasse de males, de agruras de seu destino, mimetizava-as em ritmo camoniano; por isso, sua poesia preservou a atualidade, conforme evidencia Joaquim Ferreira, em *História da*

Literatura Portuguesa (1964). Está entre os poetas nascidos ou residentes em Minas Gerais, onde exerceram suas obras mais notáveis, assim como seus companheiros de trovas, Tomás Antônio Gonzaga, Alvarenga Peixoto, Santa Rita Durão, Basílio da Gama e Silva Alvarenga que estrearam entre 1768 e 1795.

Sua opção era pelo Arcadismo ou Neoclassicismo, cujos modelos foram os de clássicos latinos, como Horácio, Vergílio e Ovídio, ou de gregos, como Anacreonte, Píndaro e Teócrito, ou ainda, mais próximos, dos clássicos quinhentistas, como, Camões, Sá de Miranda e Rodrigues Lobo. É oportuno reiterar-se que, em Portugal, esse movimento literário se celebrizou com Antônio Dinis da Cruz e Silva (mais tarde famoso com o poema herói-cômico *O Hissope*), cuja má sorte o levaria a sentenciar, como magistrado, os poetas Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto e a proceder judicialmente por motivos políticos, contra Silva Alvarenga, Teotônio Gomes de Carvalho e Manuel Nicolau Esteves Negrão. Enfim, faz-se conveniente apontar que a última sessão da Arcádia, em 1770, foi de uma reação contra o Seiscentismo, contra o barroco literário de origem espanhola - o cultismo ou gongorismo – de rejeição às formas sinuosas de expressão. Refutou-se a linguagem poética difícil para os leigos, devido às metáforas em que o representante foi ficando cada vez mais distante do representado, como “cristal”, por água, “ouro”, por cabelos, “cravo”, por boca etc. Desejava-se voltar à simplicidade, ao equilíbrio clássico.

Cláudio Manoel da Costa, com naturalidade e sublimidade, imaginava-se às margens do rio Mondego, em Coimbra, como uma espécie de fuga, para a

beleza natural, como a dos pastores de Teócrito e Vergílio a mais desejada, segundo a expressão literária dos clássicos. Se à arte se facultava imitar a natureza e outros autores, explicava-se a permissão que se concediam os neoclássicos, de imitar sem subserviência os antecessores célebres, de tal modo que era um desafio superá-los. Cláudio, preocupado com os valores de sua terra, em *Obras* (1768), mesmo compostas em Coimbra, refere fatos e conflitos regionais e, no *Epicédio*, consagrado à memória de Fr. Gaspar da Encarnação, inclui a produção de ouro e a natureza, com as penhas da região onde vivia (CÂNDIDO, 1959, p. 80).

Importante para este trabalho é sublinhar o envolvimento do poeta na *Inconfidência Mineira*, quando em Vila Rica se assistia aos ânimos exaltados; ao despótico Luís da Cunha Meneses (o *Fanfarrão*, das *Cartas Chilenas*), sucedera o sexto Visconde de Barbacena, culto e moderado, em cuja linha de programa levou à chamada “derrama”. Embora esta não tivesse saído do círculo confidencial em que a tramaram, havia entre os organizadores poetas e eclesiásticos, posteriormente envolvidos no processo e correspondeu a uma confissão de nacionalidade, autonomia e de nítidas incompatibilidades.

Enquanto isso, os conjurados estimulavam-se com forte nativismo, achando-se preparados para a independência, a República. A Derrama poderia ter tomado maiores proporções na emancipação, pelos sentimentos que assinalaram a maioria das colônias, às vésperas do desafio, da luta e da soberania, se não fosse um ensaio de ordem política – o rompimento com o governo Del-rei, com o trágico desfecho do martírio de Tiradentes.

Uma vez suspensa, a operação, a 14 de março de 1780, o Visconde de Barbacena declarou que estudaria o caso com mais vagar e o primeiro nome citado foi o do coronel de cavalaria na marca do Rio das Mortes, Joaquim Silvério dos Reis, mercador arrematante do Contrato das Entradas: cidadão descontente daquela capitania, em razão da grande soma que devia à Fazenda Real, quando fora Contratador das Entradas. Alguns réus foram inquiridos, entre eles, Cláudio Manoel da Costa, que informou ter sido debatido o projeto em casa de Tomás Antônio Gonzaga e do cunhado do Tenente-Coronel Francisco de Paula, que, a certa altura, teria afirmado “que a primeira coisa era tomar-se a caixa real, bem que isso era também hipoteticamente” (RIBEIRO, 1903, p. 72).

A 04 de julho, Cláudio foi encontrado morto na prisão, enforcado na grade do cubículo com um cadarço, sem explicações convincentes. Faltam, porém, documentos que desmintam a versão oficial do suicídio.

A partir de um determinado momento fraturam-se os alicerces do Antigo Sistema Colonial que ocasionariam seu rompimento; basta olhar-se a situação por um prisma bilateral, como seja a inter-relação entre o que acontece na Europa e na América, pelo forte elo que as une. Em *As Dimensões da Independência* (1822), Fernando Novais lembra que a área central e área periférica se conjugam, tornando impossível ampliar a Colônia sem investir no seu desenvolvimento, o que dificultaria o aumento da produção, no conjunto delas (NOVAIS, 1972, p. 23).

O crescimento intensivo complica o esquema de administração colonial, pelo aparecimento de novas camadas sociais, de núcleos urbanos, enquanto

surtem oposições entre a Colônia e a Metrópole. A exploração das colônias estimula a economia central e a industrialização é a espinha dorsal do desenvolvimento; ao atingir um certo grau de mecanização (Revolução Industrial), todo o conjunto se ressentia porque o capitalismo industrial não se enquadrava nem nos limites estritos do regime colonial, nem no sistema escravista de trabalho.

Neste quadro de idéias liberais e democráticas, as letras brasileiras se destacam no século XVIII, emergindo várias sociedades literárias, segundo Pommer (1981, p. 13), sendo a mais importante a Academia Brasileira dos Esquecidos (Salvador, 1724). A ela seguiram-se a Academia dos Infelizes (Rio de Janeiro, 1736), a dos Seletos (Rio de Janeiro, 1752), dos Renascidos (Salvador, 1759) e, finalmente, dos Felizes (São Paulo, 1770).

Na onda do desenvolvimento cultural, cujo indício fora a proliferação das academias literárias, o arcadismo brasileiro constituiu o primeiro esforço conjunto de criação de uma literatura nacional, ainda ligado à literatura da Europa. Os poetas desse movimento literário brasileiro, entretanto, foram árcades sem arcádias do porte das que proliferaram na Europa. Contudo, militares, padres, comerciantes, fazendeiros, juristas e poetas representantes da elite, não suportando mais a injustiça dos encargos cobrados para sustentar o bem-estar de uma corte decadente, mobilizaram-se pela independência do Brasil.

Não poderia ficar imune a literatura, pois, do ponto de vista da literariedade; mesmo presa às origens lusitanas, destaca-se a poesia do século XVIII. Embora predominantemente árcade, agregou influências camonianas,

barrocas, com elementos bucólicos nacionais e motivações pré-românticas, nas obras dos vários autores. Desse modo, com Cláudio Manoel da Costa acentua-se o sentimento nativista; as imagens da pedra, tão marcantes em sua obra, refletem os vínculos de sua poesia com a terra natal e se constituem em elemento diferenciador dos clichês bucólicos com que se forma a paisagem árcade brasileira.

Silviano Santiago afirma acerca da morte do poeta:

A versão do suicídio inscreve Cláudio como herói na história “religiosa”: arrependido do que fizera, é presa do “remorso”. Não vê outra alternativa para a sua “covardia”. O remorso recupera o “traidor”, como recupera também o pecador. Não é este o papel da extrema-unção? É curioso notar como no “suicídio” de Cláudio encontram-se a história oficial e a não-oficial. Momento privilegiado que não posso deixar escapar. Só espero não estar fazendo tempestade em copo d’água. Amanhã, leio um livro qualquer sobre a rebelião, e já está tudo isso lá. Continuemos.

A história oficial enforca-o para que não implique os companheiros do mesmo grupo social e que, tudo leva a crer, só ele conhecia. Enforcando-o na cela, assumira culpabilidade maior e, por isso, o dá como suicida. O suicídio é explicado, posteriormente, pelo seu receio diante do justicamento futuro que os seus companheiros de causa tentariam. A história não-oficial aceita a versão do suicídio, pois é a maneira que encontra (na sua versão religiosa dos acontecimentos) para colocá-lo ao lado de Tiradentes. O mártir glorioso e o arrependido Cristo e Madalena (SANTIAGO, 1994, p. 222-223).

3 A INTERTEXTUALIDADE E A PARÓDIA

Neste capítulo pretende-se avaliar a freqüência, o sentido e a finalidade do processo intertextual e da paródia - formas de assimilação e de subversão -

nas narrativas de *Em Liberdade e Espingardas* e *Música Clássica*, respectivamente.

Não é possível ignorar os notáveis contributos que neste âmbito de matérias têm constituído os projetos teóricos de alguns estudiosos, mesmo que se mostrem, por vezes, imprecisos ou redutores. Optou-se, então, por autores como: Dominique Maingueneau, Gérard Génette, Julia Kristeva, Linda Hutcheon, Mikhail Bakhtin, Roland Barthes *et alii*, buscando averiguar a forma da paródia, desde as manifestações do riso e da ironia, como representação do mundo contemporâneo e de outrora, na prática literária. Também se ocupa esta análise da interlocução entre a História e o passado literário, de elementos pré-textuais revisitados nas duas obras aqui examinadas através do olhar crítico dos autores, com que se sustenta, em cada uma delas, a intertextualidade. Constatou-se, no entanto, que o mimetismo voluntário de algumas escritas camilianas, ou gracilianas se alterna nos textos entre a emoção friamente vigiada e o sarcasmo dos enunciadores, reafirmando a permeabilidade do processo intertextual ao contexto cultural.

Para Barthes (1976), o texto não é uma sucessão de termos envolvendo um único sentido “teológico”, ou seja, a mensagem de um Autor-Deus, mas sim, uma tessitura de empréstimos textuais de vários pólos de cultura. É um espaço dimensional por onde circula uma variedade de escritos que se entrecruzam e se chocam, embora haja apenas um lugar onde se centra essa multiplicidade – o receptor, no instante em que se efetiva o prazer da leitura. Ademais, os códigos e as convenções são responsáveis pela *lisibilité* ou inteligibilidade da obra, que é uma série de estruturas formais às quais o leitor

confere sentido; sua hipótese interpretativa é que determina quais, dentre muitas características formais e padrões, contam como fatos do texto.

Tem sido preocupação da crítica a chamada *Intertextualidade*, esse processo literário que encaminha, tanto a uma propriedade constitutiva de todo texto, como ao conjunto das relações explícitas ou implícitas que mantém com outros textos. Emprega-se usualmente o termo *intertexto* para designar um conjunto de textos ligados por relações intertextuais, isto é, o conjunto de fragmentos citados num determinado “corpus”. *Intertextualidade* é o sistema de regras implícitas que subentendem esse intertexto, o modo de citação que é julgado legítimo na formação discursiva da qual depende esse “corpus”, conforme cita Maingueneau em *Termos-chave da análise do discurso* (2000, p: 87).

Há também a intertextualidade interna (um discurso e aqueles do mesmo campo discursivo) e a intertextualidade externa (com os discursos de campos discursivos diferentes, ou seja, entre um discurso científico e um discurso teológico); as duas são variantes de um mesmo “funcionamento discursivo”, como atesta Maingueneau (2000, p. 87). Assim, ao proceder-se à leitura das obras analisadas nesta pesquisa, *Espingardas e Música Clássica* e *Em Liberdade*, constata-se o elevado índice intertextual interno realizado na apropriação do pré-texto e das artimanhas dos ficcionistas anteriores, como a escrita castiça de Camilo Castelo Branco, o estilo enxuto do ficcionista alagoano e seu processo memorialístico. O que prova ser difícil escrever-se “diretamente”, dado que a relação *eu/ escrever/ texto* não pode se separar dessa outra relação que a precede: *eu/ ler/ textos*.

Há um aspecto que não se pode perder de vista, muito comum às narrativas intertextuais: o risível, *stricto sensu*, subjacente nas obras ora examinadas. Não se pretende, entretanto, atribuir denominações que se prestam a múltiplas interpretações dessa particularidade; aqui se pratica a todo instante o “grande riso” público, universal e inextinguível, como conceituado por Machado de Assis (apud MACHADO, 1995, p. 180).

A graça está, sobremaneira, ora no jogo de palavras ou dos conceitos contrastivos que provocam o riso, ora no lúdico, com que induzem os autores à ironia, ao cômico, ao sério e que, uma vez provocado, mais se apreende, pela perspectiva sarcástica dos ficcionistas, a verdade oculta, por vezes não pronunciada, não pronunciável, que priva o receptor das certezas, levando-o a desvendar o universo da escrita como espaço de ambigüidades.

Como se apreendeu, a técnica intertextual é fragmentária no seu discurso, uma solução buscada para absorver a multiplicidade dos textos que constituem o *corpus* deste trabalho. Logo, o elo comunicacional provocado ganha consistência pelo sarcasmo que incita, nas mais das vezes, ao riso, seja pela paródia, pela apropriação de textos, ou por meio das colagens nas histórias que as personagens contam. O processo intertextual vale para formalizar a paródia, unificando o mosaico literário e originando outro resultado que surge na variedade de efeitos polifônicos que os pontos de vista possibilitam criar.

Desse modo, procede-se a um apanhado dos processos discursivos observados na revolução literária que se promove nas narrativas, com uma espécie de voz recuperadora, de forma menos idílica, da *ideologia* que as

demarca, na medida em que nelas se mantém o vínculo entre ideologia, autores, países e história.

Foi possível aproximar *Espingardas e Música Clássica* e *Em Liberdade* pelo processo comparativista, quanto ao momento principal de sua criação e aos índices de *apropriação* e *deslocamento* de sentido, com que se alteram as antigas narrativas. Nas duas obras, essa insubordinação ao que se propusera nos textos anteriores que vieram a intertextualizar-se, revela-se que *transgressões* operam como desalienadoras nas interferências ao texto-fonte. É, portanto, ousado o percurso da intertextualidade e mal se sustentaria se não fossem as virtualidades de que só hábeis escritores como Silviano Santiago e Alexandre Pinheiro Torres dispõem. Pressupõe-se, obviamente, a correspondente *competência do leitor* para decifrar essa complicada fórmula literária, e de quem se espera o conhecimento prévio das obras-suporte com que se alimenta o fluxo narrativo.

Na comparação, é, ainda um dado que se precisa levar em conta: o espaço de séculos que há entre uma narrativa e outra, como determinante inexorável de diferenças. Também é relevante a especificidade das obras aqui analisadas, face ao programa ético e estético que, diferentemente, as engendra e as preside: a proposta contrastiva de seus autores já se coloca nos momentos iniciais de leitura, onde expõem programas que situam a mímese da realidade e da representação, na intenção que os produziu, levando a compreender-se essa intenção, no decorrer das fabulações. É preciso refletir, inclusive, acerca do processo de enunciação que caracteriza cada uma das

escritas, consideradas a partir da referência dada tanto pelo próprio texto, quanto pelo sujeito nele escrito e inscrito.

3.1 A inserção da Intertextualidade

“Qual a probabilidade de personagens com os mesmos nomes do Amor de Perdição surgirem, de novo, numa área qualquer do Norte de Portugal?”

A pergunta, formulada pela personagem Briolanja de Menezes, a um professor de Probabilidades, da Área de Ciências, do Porto, abre espaço para a *intertextualidade*, na narrativa de *Espingardas e Música Clássica* (TORRES, 1989, p. 48).

Quatro capítulos lhe são dedicados no livro: Capítulo 23 - *Subsídios para a história da casa dos Alvezes*; Capítulo 24 - *Dona Briolanja descobre os Botelhos*; Capítulo 25 - *Um amor aos quinze anos*; Capítulo 26 - *Uma experiência com a vida*.

D. Briolanja é apresentada ao leitor como uma simpática latifundiária, “patroa” dos Botelhos e tia das Alvezes. Por seu intermédio se viabiliza o enunciado em que uma prática de literatura comparada enfatizadora, com o *texto paródico* e o *texto parodiado*, constrói um tecido que resulta de outro, num trabalho poético de absorção e de transformação que a intertextualidade promove. Deste modo o elemento intertextual permeia o contexto da intriga, na

indagação subsequente da Senhora de Alvezes a Serafim, um de seus serviçais: “Então vossemecê acredita que seu filho Simão está destinado a apaixonar-se por uma Teresa e a tornar-se assassino por causa dela?” (TORRES, 1989, p. 49).

Chega o instante da reviravolta operada pelas personagens e a fábula é posta em alta. Todo o texto se constrói como um mosaico de citações, absorvendo e transformando um em outro (KRISTEVA, 1969, p. 145). Esta concepção retoma a teoria bakhtiniana do dialogismo - entre textos como forma básica do discurso e da ação comunicativa, levando a entender-se que, se o *status* semiótico do signo é a metamorfose, sua relação com o objeto, com o código e com a comunicação torna intertextual o espaço interno do texto, no sentido de troca. A idéia aponta basicamente para o encontro entre dois textos que definem dois sujeitos, duas cognições, deixando entrever que o discurso não pode ser monológico porque o processo discursivo possui uma feição interativa. Valorizam-se, nele, a (s) entidade (s) outra (s) que participa (m) na dinâmica comunicativa, com o que ocorre o que se denomina discursividade, acolhendo contributos discursivos autônomos, de origem diversa, e envolvendo componentes sociais, políticos e ideológicos, disseminados ao longo da enunciação.

Para esse processo, mais uma vez contribui o leitor, com sua suscetibilidade à repetição, em função da cultura e da memória de cada época, e que tem consciência de que a leitura dupla que a intertextualidade promove, resulta de sua ligação com o (s) texto (s) anterior (es), que se reajustam no novo contexto em que vieram a interagir. Por esse viés o receptor capta o

discurso textual da nova criação literária, num enquadramento narrativo tradicional que se adapta às novas mudanças do quadro ficcional.

Até que ponto *Espingardas e Música Clássica* e *Em Liberdade* se alimentam de enunciados pré-textuais e que relação se institui entre tais enunciados e o (s) dessa (s) duas obras?

Os pilares em que se assentam os intertextos, ainda que heterogêneos, desvendam o porque esse convívio textual se sustém em uma estrutura textual e se centra nos mesmos índices de significação. A periodicidade intertextual, relevante nas escritas dos autores aqui selecionados, demonstra o quanto uma época específica pode isentar-se do seu “peso” de recordação, de certo modo, “asfixiante”, como no caso de *Amor de perdição*, ou das conseqüências de um regime político como o de Salazar, em Portugal; ou, ainda, de um governo ditatorial como o de Getúlio Vargas; de uma ditadura militar como a do Brasil, nos idos de 64.

Embora as obras literárias fluam no íntimo de uma infinita melodia, por traduzirem a busca de um relativo equilíbrio, sabe-se que quando um autor escreve as suas, há sempre alguma ligação entre elas. Isto se demonstra pela produtividade literária considerada no todo e remete a duas noções basilares: a sugerida por Barthes, de que não se pode descortinar a literatura à margem do contexto das linguagens em que ela se realiza; e a concepção paragramática do discurso literário, segundo a qual a produção textual reenvia a outros textos. Estas considerações, de certo modo, induzem à questão da intertextualidade e ao conceito de palimpsesto, de Genette, sobre o qual, à frente, se falará.

As obras literárias aqui confrontadas se constituíram em torno de obras anteriores, *Amor de Perdição* e *Memórias do Cárcere*, e formalizaram-se na linha do romance paródico e da prosa-limite, onde se abrigaram conflitos de uma crise cultural, à luz de um discurso de concepção pragmática que remete para outras produções literárias.

Pinheiro Torres, em carta datada de 1994 a Samira Campedelli, que consta na tese de Doutorado (1994) da autora, várias vezes aqui referida, para esclarecer algumas dúvidas suscitadas pela narrativa de *Espingardas e Música Clássica* considera que sua intenção foi homenagear Camilo Castelo Branco, mas em nenhum momento manifesta o desejo de imitá-lo. Por esse motivo, ao retomar-se a leitura de *Amor de Perdição*, percebe-se que algumas diferenças são visíveis. Ao contrário do mundo que habita a ficção de Camilo, de fatalidade e de *katharsis*, no remorso e na expiação cristã; na versão de Pinheiro Torres a narrativa providencialmente tinge-se de esperança, apontando para um futuro que se espera promissor para Portugal.

Comparando-se Torres e Santiago, observa-se, no entanto, que, ao desenvolverem esse percurso intertextual, sofreram as “angústias” de influência, uma espécie de complexo edipiano do “criador”, que os levou a transformar os modelos que os seduziram, segundo várias figuras e a prolongar a obra precursora em novas significações. Isto se evidencia no texto do ficcionista amarantino, ao declarar que desejou mostrar a Camilo que as mesmas personagens no século XX agiriam diferentemente: “Ele o saberia, é evidente, mas o não sabem ainda largos extravios do mundo que ele cobriu,

onde persistem ódios e preconceitos e atitudes ainda medievais” (apud CAMPEDELLI, 1994, p. 19).

Todavia há momentos em que os escritores desejam romper com a narrativa geratriz, desvencilhando-se da sua herança imaginativa para conceber uma criação literária diferente da originária. Os fragmentos intertextuais jogam, porém, com sua ambigüidade e transportam-se para os novos contextos com suas virtualidades combinatórias, resultando que se construa uma “narrativa dentro da outra” (em abismo). Ocorre que, na malha fabular de *Em Liberdade*, o narrador procede pelo recuo estratégico ao passado, num recurso de eficaz inversão: amplia a repercussão do seu testemunho da história recente do Brasil para além do registro imediato dos fatos concretos, através de sua contextualização, em um discurso de dimensão temporal mais abrangente, em um espaço de configuração literária mais amplo e complexo. Silviano encontra no centro de irradiação política o motivo de uma reflexão em torno das relações entre o intelectual e o poder, um olhar que avalia a conjuntura brasileira sob o impacto da repressão e da violência, desmistificando posturas fundadas em modelos de dominação, de índole autoritária.

No mesmo sentido se pronunciou Melo Miranda, pesquisador e estudioso da obra do escritor mineiro, ao declarar em *Corpos Escritos* (1992), que o programa literário de *Em Liberdade* baseia-se na intenção de extrapolar o *status* da palavra como instrumento carcerário e como possibilidade de libertação, e não mais da ótica de uma experiência de prisão realmente experienciada (p. 112).

Assim, se a dinâmica do texto literário e a intertextualidade dela resultante decorrem de uma propensão inerente a todo ato discursivo de natureza verbal, a função dialogística é potencial em qualquer palavra, é tendência natural de toda palavra viva. Isso se reflete nos efeitos discursivos das obras aqui focadas, resultantes da intertextualidade, mantendo-se o interesse do leitor, que acompanha a história para saber “como” Simão assassinou Baltazar Coutinho, no texto primeiro; ou como Graciliano foi torturado, segundo *Memórias do Cárcere*, ou como isso “não aconteceu”.

Desse modo, comprova-se mais uma vez, como a intertextualidade repercute na leitura do receptor, na proporção em que este capta os textos como “inacabados”, que pedem para serem “perseguidos”.

Em *Espingardas e Música Clássica*, não obstante, o propósito de sobrepôr personagens e situações numa forma paradigmática de o leitor saber e conhecer que o próprio Camilo ainda é lido em Portugal, se por um lado facilita a complexa trama ficcional do romance, por outro talvez avise o leitor de que a verdadeira ficção se constrói sempre a partir da própria realidade e, a grande razão para criar um romance é ainda a ‘verossimilhança’ dos fatos. Assim foi com o próprio Camilo, por revelar-se a intriga de *Amor de Perdição* tão afoita quanto a vida do Escritor, cheia de tragédias e sofrimentos, consagrada pela incrível verossimilhança.

A retomada de outros textos, todavia, não seria devidamente revalorizadora caso não se integrassem numa dinâmica textual em que, no mesmo espaço intertextual, agregam-se Camilo e Graciliano, ou até mesmo, Fernando Pessoa, Teixeira de Pascoaes, Brecht e Demócrito, que aí são

revisitados. Por esse viés, o discurso, interativo, dos narradores, permite-lhes mostrarem-se, em certos momentos, ocultarem-se em outros, e bandearem-se para o diálogo hipotético com o destinatário, com quem dividem “uma dialética do argumento, das personagens, da temática e dos prós e contras discutidos e ponderados, levando a crer que o próprio andamento da narração resulta dos livros-debate”, no dizer de Samira Campedelli (1994, p. 38).

Como é visível o recurso à paródia, nas obras em questão, procede-se, a seguir, a uma exposição acerca do suporte teórico encontrado e aqui utilizado, sobre o gênero. Sabe-se que a paródia é uma modalidade discursiva, ou de uma transformação lingüística, em variadas épocas, como a segunda metade do século XIX e pelas manifestações radicais do século XX, como o Futurismo e o Surrealismo. Denuncia ocorrências relacionadas com a arte contemporânea, num diálogo problematizante com a realidade, como forma de a linguagem voltar-se para si mesma.

Aristóteles (1448) já a havia conceituado, na *Poética*, ao citar Hegemon de Thasus (século V a.C.) como primeiro escritor de paródias, que utilizou a epopéia para representar os homens como seres inferiores, invertendo a situação costumeira, deixando claro que os gêneros literários se nivelaram conforme as classes sociais. Definida, através dos tempos, como uma ode (grego: para-ode), pressupondo-se que fora feita para ser cantada, é a partir do conceito de “canto paralelo” que se conhece melhor sua prática textual.

A paródia se realiza quando há relação entre um texto *parodístico* e um *parodiado* (*texto-matriz*) ou, então, com outro gênero ou subgênero, sendo que o primeiro deve ser reconhecível pelo leitor, sem o qual não identificaria a

relação paródica guardada. Linda Hutcheon deixa assente em sua obra *Uma teoria da paródia: Ensino das formas de arte do século XX* (1989), que se deve restringir o alcance da paródia, tendo-se em conta que o *texto-alvo* é sempre outro, uma nova forma de discurso codificado que leva a confundir a paródia com a sátira, gênero de função moral e social, aperfeiçoadora na intenção. Não obstante, a paródia *ironiza* a recepção, ou até a criação de certos tipos de arte. Organicamente estranha aos gêneros puros, como a epopéia e a tragédia, é própria dos gêneros carnalizados da Antiguidade, onde o ato de parodiar estava ligado à criação do duplo destronante, do *mundo às avessas*. Emerge como agente da própria linguagem - a *metalinguagem* e sobre textos alheios - a *intertextualidade*, lembrando-se uma vez mais a definição de Bakhtin (1970), o índice sócio-literário em princípios básicos da teoria da carnavalização. Pressupondo o aspecto cômico de determinados textos literários, o teorizador intitulou paródia (o dialogismo oposto ao monologismo), os múltiplos enunciados do mesmo nível, alertando que, se não forem resgatados pelo autor, tornam-se conflitantes. Essa posição teórica advém de alguns gêneros pré-romanescos, como o diálogo socrático, a sátira menipéia, as *saturnales* romanas, a literatura panfletária, os simpósios grotescos ou, ainda, gêneros próximos, como a diatribe e o solilóquio. A sua quebra do contexto monológico só se realiza no encontro de um mesmo contexto, uma vez que duas palavras “equipolentes” não podem estar lado a lado sem se cruzarem dialogicamente. Portanto, duas significações (interpretações) unidas não podem estar justapostas como coisas inertes, mas tocar-se interiormente para unir os significados (BAKHTIN, 1970, p. 246-248).

Vista por esse recorte, a paródia mostra uma percepção carnavalesca do mundo, dado seu extraordinário poder regenerador e transfigurador, ou seja, de vitalidade inesgotável. Como polivalente mecanismo artístico, sua natureza e funcionalidade remetem-na para um nível transliterário, ou interdiscursivo, em que se relaciona um texto a outros discursos sociais e culturais.

Na narrativa de *Em Liberdade* e de *Espingardas e Música Clássica* a paródia se processa como auto-referencialidade, conquanto não represente, obrigatoriamente, a verdade. Trata-se de uma ferramenta para anular a limitação da arte à imitação e à representatividade, o que permite alargar desde já os conceitos a esse nível, para se ajustarem às necessidades da arte do século XX, onde ela ultrapassa a *apropriação textual*. Ao converterem as obras *Amor de Perdição* e *Memórias do Cárcere* em modelos estéticos e a remodelagem, em obras atuais, Pinheiro Torres e Silvano Santiago ridicularizaram os costumes, ou práticas contemporâneas; sua mensagem se liga ao *texto-suporte* que nelas circula, substituindo a leitura linear por uma nova inteligência, em travessias e correlações, onde a página escrita é o ponto interseccional de extratos de múltiplos horizontes.

No trecho abaixo, por exemplo, Graciliano, personagem de *Em Liberdade*, decide escrever um conto a respeito do árcade Cláudio Manoel da Costa, expressando-se da seguinte maneira:

Busco informações precisas, consulto documentos da época, tomo notas e mais notas. Tudo isso deve servir apenas de pano de fundo, de cenário, para o trabalho da minha imaginação. Esta será rainha: é ela que deve escrever o conto, e não os poucos relatos que a biblioteca perpetua. O sonho indicou-me um caminho fértil para o beco sem saída criativo em que me encontrava, e deu-me a chave para a **técnica narrativa** que devo usar (SANTIAGO, 1994, p. 226).

Eis uma armadilha ficcional que confunde o leitor, dadas as situações de personagens que se interpõem em uma mistura de vozes que atíça o jogo intertextual. Se a narrativa de Silviano Santiago se restringisse à pura imitação, seria neutra a afinidade de uma filiação de sentido único. Trata-se de um enredo que reage sobre o anterior com cortes e separações, por trás de uma aparente aproximação. A importância que assume o escritor Cláudio Manoel da Costa, no livro, é por transformar-se em protagonista, seguindo a linha de interpretar o papel exercido pelos homens. Procura desvendar, ainda, o pensamento e as causas que levam esses homens a certos comportamentos e palavras, lembra Santiago à página 223.

No conto que Graciliano estaria aí escrevendo em torno de Cláudio não haveria a presumível objetividade e a frieza de um historiador, nem intenta compor a bibliografia do escritor de Mariana, mas utilizando os recursos da *ficção*, torná-lo mais ator do que personalidade histórica. O fato reinstaura a preocupação do ficcionista com a “verdade histórica”, dada a postura ideológica observada no poeta, pois o árcade desejava que cada “rebelde” assumisse, naquele contexto epocal, o papel político que lhe tinha sido designado e que ele, pelo menos, tentou cumprir, nos planos da revolta, como explica Santiago à página 226. Pela voz de Graciliano, o escritor Silviano Santiago, preocupado com esses registros, conclui, após ter vasculhado a História, durante cinco anos, para compor *Em Liberdade*, que houve duas devassas: “Uma levada (derrama) a efeito pelos desembargadores vindos do Rio de Janeiro, que se encontra, hoje, impressa sob o título geral de “Autos de devassa da Inconfidência Mineira” (SANTIAGO, 1994, p. 228). “Outra” devassa, no entanto,

de curta duração e pouco conhecida foi instaurada pelo visconde de Barbacena, “iniciada antes que chegassem os desembargadores enviados pela Coroa. Terminou com a chegada deles e o “suicídio” de Cláudio” (SANTIAGO, 1994, p. 228).

Silviano (Graciliano) Santiago declara em *Em Liberdade*, à mesma página, não gostar das coisas secretas, quando se trata de política, como o excerto permite vislumbrar:

Cláudio quis evitar as duas situações extremas para os diversos membros da conjuração: a chamada gloriosa (martírio) e a chamada vil (traição). Estava interessado em que cada rebelde assumisse o papel político que lhe tinha sido designado (e que ele tinha aceito cumprir) nos planos da sublevação. Cláudio confessa na prisão... Ele não confessa: convoca. É esta parte que tenho de estudar melhor... (SANTIAGO, 1994, p. 228).

Percebe-se, pois, que os enredos de *Em Liberdade* e de *Espingardas e Música Clássica* foram manipulados nas novas versões e decalcados nos originais que elas contaminam e alteram, realizando a paródia e colocando o receptor frente à subversão. Este vê-se acuado por diversos momentos, incapaz de decidir entre as instâncias, nas quais os autores jogam com seus discursos, desviando-os rapidamente.

Na obra de Pinheiro Torres constata-se uma crítica séria (a guerra nas províncias ultramarinas), não especificamente ao texto de origem, mas ao “amor de perdição”, que a voz autoral espera ser de “salvação”, e, assim, as intenções vão desde a admiração respeitosa de Torres por Camilo, até ao ridículo mordaz. É do autor a assertiva: “Quem diz que não se parodia para homenagear é, por certo, gente bastante ignorante. A paródia não é gracejo

burlesco, sobretudo troça” (CAMPEDELLI, 1994, p. 20). O narrador onisciente, memorialista de Frariz, muito dado a histórias de heráldica e tombos de antigas famílias fidalgas, insiste em não manter a impassibilidade da visão urbana, mas de fino observador da comédia humana do lugar. Nele assomam o sarcasmo, o traço grotesco, caricatural, ditados pela violenta repulsão ao estado de coisas à sua volta. Escrita em 1962, *Espingardas e Música Clássica* revela temas e espaços próximos aos do autor, em visão crítico-ideológica contemporânea da paródia, na qual se retrata o contexto do salazarismo. Este contexto reenvia a um de seus romances mais conhecidos, *A Nau de Quixibá*, escrito em 1957 e só publicado em 1976, que também reflete um severo ataque à idéia do Império Luso como mito, e que foi impublicável à época da redação, em pleno vigor do fascismo, em Portugal.

Em *Espingardas e Música Clássica*, tem-se, portanto, uma inversão do sentido, sem que haja necessidade de assinalar paripasso toda a sua forma, seu espírito, nem comprometer a extensão e o alargamento, mesmo que a tática da economia esteja timbrada na escrita. É passível de duas ou mais leituras, a despeito da constante recorrência à obra romântica pelos sinais diferenciados que apontam para a troça, para a ironia e para a apologia, incluindo a complexidade de valores e de criatividade. Uma espécie de câmara narrativa alimenta o processo paródico, que examina as perspectivas contemporâneas, culturalmente, instigando o receptor à confiabilidade e à “competência” do ficcionista, mediante à auto-referencialidade sugerida.

Algumas cenas comprovam essa afirmação, como aquela em que Simão Botelho se refere à infidelidade de sua namorada, Teresa, observando-a com

olhos de vanguarda: “Neste país não há democracia em nada, mas tem de agora de havê-la em amor. E por que me é infiel? Porque os homens não sabem resistir à sua beleza e as muralhas que ela levanta são fáceis de derrubar?” (TORRES, 1989, p.118). Compreende-se, então, que a palavra enunciadora reenvia ao contexto sócio-político de Portugal, por tratar-se de uma obra sincrônica, fortificando a captação da intertextualidade, de modo a promover a função especular do texto, quando o modelo *Amor de Perdição* é reproduzido em outra fórmula literária, pela distorção do foco, ou mesmo, pela deformação. Propõe como prolongamento aprofundar alguns aspectos do texto-origem pelo viés crítico, nada nostálgico de rebuscar o passado estético e histórico. O Autor, com a intenção bem camiliana de retratar uma outra realidade, apresenta uma obra de costumes ou de ritos de uma velha fidalguia em decadência. Na linha temática e problemática de outro romance e com a reconhecida experiência de crítico e ensaísta, Pinheiro Torres faz a denúncia de velhos hábitos, estabelecendo a dialética entre o real vivido e conhecido e, na própria fragmentaridade das histórias que a *intertextualidade* permite, proclama que, pelo sentido denunciador das suas histórias, o que mais importa salientar na ficção narrativa é a sua visão *irônica* de visitar outros tempos, lugares e pessoas. Assim, em uma prosa vernácula, castiça e vibrátil traça a realidade social e humana de Portugal dos idos de 62, em todos os seus planos, não como pura invenção camiliana, mas com o realismo visual que tudo sabe fixar.

Ainda se depara nas narrativas com os fenômenos organizadores do discurso do *outro* na prosa - o riso e o plurilingüismo, apreciados por Bakhtin, no volume, *Questões de literatura e de estética* (1988), já aqui referido. Sabe-

se que o *riso* prevaleceu nas antigas representações lingüísticas como escárnio da linguagem e do discurso alheio, de modo que o plurilinguismo e a clareza recíproca a que se propõe a linguagem fizeram evoluir essas formas até a um novo nível artístico-religioso, sobre o qual se realizou o gênero romanesco. Na esteira do *sério-cômico*, o contato com a tradição da sátira menipéia e do diálogo socrático fez com que Bakhtin rejeitasse a hierarquia dos gêneros poéticos por não corresponderem as manifestações do sério à plenitude da natureza humana e se restringirem apenas à ótica do sagrado.

Ora, se o homem é o único ser que ri, supõe-se que o riso seja um privilégio espiritual, uma necessidade do ser humano, fundamental para resgatar na literatura a força criadora e suas formas expressivas. Logo, é difícil discorrer sobre a paródia sem mencionar o ato de rir. Mesmo que seja por dentro, é espontâneo e, a princípio, exprime emoções ou, até o que essas emoções produzem, chegando-se a confundir seu sentido com o de cômico, já que a idéia de rir é um conjunto de fenômenos expressivos do elemento parodizante da narrativa. Eis porque a paródia também exercita seu lado irônico.

Silviano Santiago define bem essa ironia, como sendo diferente do humor borbulhante da escrita das gerações recentes, ao estilo de Luiz Fernando Veríssimo. A ironia não é engraçada, conforme diz, nem escancarada como o dito humorístico; furtiva, graceja “para abrir o sorriso da mente”, mas deixa para o humor “o entreabrir dos lábios em riso e para a chalaça, a gargalhada estrepitosa” (SANTIAGO, *Folha de São Paulo*, E 5, 2004). Portanto, o leitor é levado ao *riso* pela ironia que se evidencia, não só

em *Em Liberdade*, como no texto português. O traço irônico comum a ambos dificulta, de certa forma, a leitura dos autores e serve de auto-reflexão para o receptor.

Torna-se mais fácil, ainda, compreender alguns traços irônicos, na narrativa de *Em Liberdade*. A fabulação, embora se mostre num quadro angustiante, pela situação do ex-presidiário Graciliano, ainda deixa entrever, durante todo o transcurso narracional, uma *ironia* que se encaixa no contexto epocal do autor de *Vidas Secas*. Essa escrita é duplamente descodificável e com codificação múltipla, em cujo *corpus* estão envolvidos textos particulares.

3.2 A paródia como reflexão crítica

De fato, além de ser eminentemente intertextual, a escrita proporciona a imitação de um estilo, ao nível da forma, e/ou ao do conteúdo de um autor, ou de um (sub) gênero literário, como afirma Genette (1982). Entende que a repetição paródica visa normalmente à diferença. Seu estudo pode ser vantajoso para a interpretação do processo de escrita dos textos ora examinados, por estender a sistematização às nuances de análises reflexivas. O teorizador concebe a paródia como um dos produtos da intertextualidade - a transformação mínima de um texto - definição relevante porque exclui a

tradicional cláusula do efeito puramente cômico ou ridicularizador, largamente difundida durante anos.

Na teoria de *Palimpsestes: la littérature au second degré* (1982), Genette parte de uma concepção originada na Paleografia, em que a imagem do palimpsesto é associada à prática da intertextualidade, numa referência ao pergaminho de onde foram raspadas as inscrições iniciais para dar lugar a outras, por meio de procedimentos técnicos sofisticados e revivendo as leituras de antigas inscrições. Considera o texto-fonte como um hipotexto; o texto parodiador, como hipertexto; conforme ocorre na paródia. O ato de alguém imitar e transformar e de outro alguém apreender e interpretar tais relações textuais está na análise que ele pratica. Logo, a intertextualidade denomina a presença de um ou mais textos em outro, por citação, alusão, plágio etc; a paratextualidade denomina a relação entre o texto e seu título, epígrafe, prefácio etc; a metatextualidade denomina a referência, geralmente, crítica de um texto ao seu pré-texto; a hipertextualidade denomina o uso que um texto faz de outro como base para imitação, adaptação, paródia etc. O resultado dessas práticas é o que o autor denomina de *arquitexto*.

Assim sendo, não deve haver pura repetição, mas o exercício de uma função crítica sobre o pré-texto num trabalho de re-enunciação, onde o autor é consciente do que faz e explica que o faz, como acontece em *Espingardas e Música Clássica* e *Em Liberdade*, que são produtos das práticas metatextuais e hipertextuais que abrigam em sua escrita um outro texto, criticado e adaptado.

Linda Hutcheon, responsável também por uma reflexão sistemática e atualizada acerca do assunto, em *A Theory of Parody: The Teaching of*

Twentieth Century Arts Forms (1985), diz não ser aconselhável definir a paródia como uma *imitação ridícula*, comum a alguns dicionários. Esta limitação de seu significado original, dada a etimologia e a história do termo, é uma das lições da arte moderna que deve ser buscada com cuidado antes de se elaborar uma teoria adequada de paródia.

A autora toma a paródia como gênero interartístico de *autoreflexividade*, típica das várias formas de arte e da literatura moderna ou contemporânea, gênero que redefine e equaciona à luz da moderna Teoria Literária: “*It is modern parodic usage that is forcing us to decide what it is that we shall call parody today*”. (...) *we must broaden the concept of parody to fit the needs of the art of our century*” (HUTCHEON, 1985, p. 10-11).

Trata-se, como se vê, de uma definição pragmática do discurso que leva em conta as disparidades que aproximam a paródia e a distinguem das várias manifestações do cômico, no discurso literário e artístico (pastiche, burlesco, farsa, ironia e sátira), sem deixar de distinguí-lo de manifestações intertextuais ou interdiscursivas como o plágio, a citação ou a alusão. Hutcheon enfatiza, com muita propriedade, o viés pragmático da paródia, superando as tradicionais concepções lingüístico-retóricas e explicitando que o gênero não é uma derisão cômico-satírica, além de expandir seu *ethos* pragmático e de focalizar a ironia como figura retórica fulcral do gênero paródico moderno, a recordar sua forte ligação com a herança antiga e medieval, para além das sugestões de Bakhtin. Desse modo, concebe-a como ‘transgressão autorizada’, ressaltando que Bakhtin “*seems to have uncovered what I believe to be another*

underlying principle of all parodic discourse: the paradox of its authorized transgression” (HUTCHEON, 1985, p.12).

Por esse motivo, a paródia deve englobar algumas características como: ser provocante, revolucionária e compor-se por funcionalidade e ambivalência. Hutcheon alarga suas concepções sobre o processo paródico incorporando-o em uma perspectiva histórico-ideológica como forma privilegiada do *repensamento* ou *re-elaboração irônica* das manifestações literárias e artísticas do pós-modernismo contemporâneo, para o qual uma das particularidades da literatura é a sua natureza paródica.

Esse ângulo, mais preciso, pode ser lido na narrativa de *Espingardas e Música Clássica*, justamente quando o narrador a pontua com várias *parábolas*, com vistas a ampliá-la com feição hilariante. No capítulo 95, lê-se o título: “O paradoxo do crocodilo”: um fato exposto pela voz do chefe da PIDE, temível polícia política instalada em Frariz para desvendar o autor da sabotagem da fábrica de propriedade do Juiz Albuquerque. Coito, o chefe dos “pides”, explica: que se tomem dois prisioneiros; se nenhum deles confessa, ambos levam um ano. Se um confessa e o outro não, vai solto o que confessou, apanhando o outro dez anos e, se ambos confessam, toma cinco anos de cadeia cada um. Se um não souber o que outro vai dizer, e por definição não o sabe, o enigma é insolúvel.

Um segundo enigma exposto pelo chefe da pide é o do crocodilo, pelo qual uma mãe terá que responder ao animal que, com o filhinho dela nos dentes, lhe pergunta se ela sabe o que ele tem a intenção de fazer. A solução da PIDE, como era de se esperar, não dá nenhuma vantagem à criança.

Trata-se, outra vez, de uma denúncia contra a política de Salazar, a mostrar que ao povo português não sobram alternativas. Essa espécie de parábola, como solução dos enigmas, é, segundo Rebelo, um dos prefaciadores do livro, de índole machadiana e se enquadra nos títulos: “Pequeno tratado sobre a paixão”, “Pequeno tratado sobre a guerra”, “Chorar é igual a rir”, “Demócrito que chora, Heráclito que ri”.

Para mais, a ficção de Torres e a de Santiago operam como um método de inscrever a continuidade, não obstante, a distância crítica funcione como força subvertora. Ao escarnecerem e transformarem os hipotextos numa forma de “*mise-en-abyme*”, assinalam o duplo *status* ontológico para o receptor e, na sua proposta, esse *efeito* ou competência é visível na apreensão e na descodificação da paródia, elementos contextuais mediadores, auxiliares na compreensão dos modos paródicos.

São textos “devoradores”, textofágicos de “fontes” anteriores, um des-recalque que reflete o deslocamento da propriedade do texto e um apagamento, até certo ponto, dos “pais” da escrita. Senão, *Memórias do Cárcere* e *Amor de Perdição*, Graciliano Ramos e Camilo Castelo Branco são fontes que possibilitaram a seus criadores manipular o “verídico” do texto, segundo as inclinações artísticas de cada um, numa prática democrática da literatura.

Lembra-se, porém, que está em jogo o desempenho do *leitor/espectador*, que deve guardar competência literária para reconhecer o texto-geratriz, alcançando adequadamente a apropriação que se lhe apresenta. Ao contatar os textos, como os aqui analisados, o fruidor dá-se conta de que os

autores re-criaram o texto-referente, já familiar, dentro dos limites da “subversão” que, de certa forma, o “corrige”, contrastando a oposição entre o original e a reprodução corretora. Inspirando-se nos textos-mestres, que se sobrepõem ao antigo e se compõem pela recolha de elementos de outros textos, os autores reescrevem e enfatizam um recorte paródico pós-moderno, acentuando, mais uma vez que a paródia é um metagênero porque faz a reescrita de outro texto por meio de sua recontextualização, segundo Hutcheon enfatiza na *Teoria da Paródia* (1989).

Apesar de ter sido concebida em 1962, *Espingardas e Música Clássica* apropria-se de uma escrita do século dezenove e revela sucessivas possibilidades: primeiro, pelo autor-leitor da História, depois pelo narratário, derivando daí o valor sêmico em relação à postura ideológica da escrita. Assemelha-se a situação à do texto *Em Liberdade*, composto pelo menos vinte anos depois da publicação de *Memórias do Cárcere* (1953), já iniciadas por Graciliano Ramos, quando estivera na prisão. A obra de Silviano Santiago se reporta a um contexto literário específico determinado por um tipo de produção que, a partir de 1979, com o título de Fernando Gabeira, *O que é isso companheiro?* tornou-se comum na literatura brasileira: são relatos memorialistas das experiências de jovens políticos, ou de ex-exilados que se rebelaram contra o regime político do Brasil, após 1964, marcados por um testemunho individual autobiográfico em última instância e interpretado como memória de uma geração.

A ficção histórica reagencia, pois, os termos em que se colocaram determinados dilemas da literatura no mundo contemporâneo. Para mais, as

considerações do teórico Alexandre Pinheiro Torres, em *Romance: o mundo em equação* (1967), vêm, inclusivamente, ao encontro desta análise, especialmente quando o autor especifica a importância do romance que mostra um novo mundo. Aquele em que o homem, mesmo com vagar, “mas com firmeza, se reconstrói: pela esperança, pela solidariedade, pela ação” (TORRES, 1967, p. 67).

Entende-se, pois, que as obras em foco se encaixam nessa vertente por apresentarem uma alegoria dos destinos do Brasil e de Portugal e por captarem a relação histórica irrealista que os países mantinham consigo mesmos, a ocultar os verdadeiros fatos de sua intrínseca fragilidade. Houve uma transformação, pelos meios mais eficazes, convertendo-se numa tarefa para grandes artistas, como Silviano e Torres. São obras de fôlego, que deixam entrever a admiração dos autores pelo texto primeiro, sem perderem a postura de respeito e de proveito para o público, ávido por obras desse gênero.

Entretanto, o sistema narrativo fragmentou-se, naturalmente, pela intertextualidade, como antes aqui se afirmou. A unidade, ou a síntese deixou de ser guia narrativo para dar lugar à emoção de relatar a captação do instante, do *factum* fugitivo, da identificação de relações mais íntimas entre o autor-narrador e o espetáculo da narrativa. Nesse ínterim, as confissões autorais, além de incluírem a reflexão crítica, dão conta de que a passagem narrativa acolhe a meditação metafísica e o instante fornece matéria para a reconstituição pictórica plástica, tendo em vista o elemento intertextual presente.

Assim, o momento histórico afinado com o momento ficcional equilibra os planos monológico e dialógico pela voz dos narradores, enquanto a prática mimética dos estados íntimos, como fase de modificação, é valorosa. Dialogam, não só com a realidade aparente das coisas, mas com a própria linguagem, sendo que seu “efeito colateral” (a linguagem que fala sobre a outra que cala), atingiu em *Espingardas e Música Clássica* e *Em Liberdade* a verdade alheia, a *intertextualidade*, a matriz romântica e regionalista, sendo *apropriação* de visões semiológicas e alquímicas.

3.3 *Espingardas e Música Clássica*: re-apresentação do texto-base

Com *Espingardas e Música Clássica*, a ruptura e a mudança se operam na dimensão social da narrativa de *Amor de Perdição*, agora circunscrita topicamente em Frariz do Tâmega, uma localidade ao norte de Portugal. Espaço geográfico vizinho à região onde se desenvolveu o entrecho do romance camiliano projeta-se de imediato, no livro parodiador e também finaliza a fabulação, com a freqüente presença do Rio Tâmega.

Trata-se de um espaço que simbolicamente centraliza o nacionalismo que se indicia na obra, por um trajeto narrativo que deságua no mesmo

caminho topológico dos rios aí revisitados, como em várias obras literárias, ou por outra, é uma via para o narrador olhar para o interior de si mesmo, das personagens, de sua terra, nas pegadas do Romantismo, de um século atrás.

As marcações do tempo se sucedem pela descrição pictórica que assinala o clima de inverno instalado na obra, e que se encaminha para o acontecimento da **tomada de Goa** e à derrocada do “império” português ultramarino. Outros dois elementos implícitos são o **ato da censura** salazarista, que proíbe a veiculação de notícias pelo rádio e a conseqüente transmissão de **música clássica**, configurando-se o seguinte esquema:

Espingardas - ditadura; Música Clássica - censura; conforme enuncia a voz autoral no trecho a seguir:

Nesta invernada que não pára vamos deter-nos num alvorecer em particular, o de terça-feira, 19 de Dezembro de 1961. Para o Juíz Tadeu de Albuquerque, não sai da cabeça cada minuto decorrido desde a quinta feira anterior, dia 14. A cautela, não vá ser enganado pelas modulações que o clarim anuncia o desalvorar, o juíz franze o sobrolho à mulher ainda enrodilhada no seu sono e fecha atrás de si a porta do quarto. Leva na mão o Grundig portátil. Pouco dormiu. E mais tomou um belegard retard (TORRES, 1989, p. 23-25).

A partir daí o narrador inscreve os atores no trajeto narrativo: a esposa do Juíz Albuquerque, a filha Teresa e a criada Mariana.

Nota-se que são familiares ao narratário, singularidade que o impulsiona a percorrer a leitura com redobrada atenção porque se embrenha no caminho da intertextualidade, trilhado pelo autor. Instala-se a paródia, a partir do próprio título, numa leitura voltada para um contexto bifronte: de um lado se mostram as **espingardas**; de outro, a **guerra**, que se sucedem espacio-temporalmente

na narrativa, completando o quadro histórico da ditadura de Salazar, do regime militar de Portugal.

Leia-se em ***espingardas*** a presença perturbadora da polícia política por toda a parte de Frariz do Tâmega, (ou de Amarante?), que impõe constrangimento aos habitantes, notadamente aos de menor escala social. Ademais, a PIDE (Polícia Internacional de Defesa do Estado) e a GNR (Guarda Nacional Republicana) são marcações de um tempo de terror, de grandes silêncios e de temor pessoal, numa ambiência de grande polarização política. É a face visível que se põe em foco.

De outro lado, ***Música Clássica*** aponta para o alienante, para o lado que se camufla, numa espécie de índice metonímico simbólico. A denominação musical que o autor elegeu para alguns capítulos sugere ao receptor os acordes de uma “Serenata à chuva”, de um “Intermezzo de dois galos”, de “Três intermezzos de Brahms”, um “Nocturno de Tereza”, ou um “Carnaval de Schumamm”, nos quais é visível a ironia autoral quanto ao mistério acerca da atuação política governamental portuguesa: enquanto houvesse música clássica a tocar no rádio, o povo não conheceria a real situação dos acontecimentos.

Na trama intertextual, o escritor transformou o antigo enredo camiliano pela tática da demolição, da deslocação e da descoberta de um novo trajeto: uma espécie de apropriação “indébita” é denunciada por atores que desempenham competente papel metalingüístico, ao rememorarem, durante o desenvolvimento da fabulação, fatos do texto parodiado. Encaixa-se no curso do cronológico, uma instância reflexiva, ocupada, principalmente por duas

figuras – Teresa e seu pai, Tadeu de Albuquerque – este, constantemente flagrado em suas contemplações do Rio Tâmega, que lhe trazem recordações involuntárias do passado próximo e do distante, conduzindo-o a momentos epifânicos de correntes de consciência, cujas revelações lhe provocam modificações. Afinal, a vida do Juiz Albuquerque se redescobriu no dia 19 de Dezembro de 1961, o mesmo dia em que a União Indiana invadiu e ocupou as possessões da chamada Índia Portuguesa (Goa, Damão e Diu), conforme aqui se viu, nos *determinantes históricos, políticos e culturais*. O Juíz Tadeu estranhava muito que fosse então possível escutar a música de Richard Strauss em memória de quem caíra baleado pela força das espingardas.

Quanto a Simão Botelho, figura marcante na obra de Camilo, em *Espingardas e Música Clássica* é, também, namorado de Teresa. Não caiu nas boas graças do pai da moça, além de ser procurado, perseguido pela Guarda Nacional Republicana e pela PIDE, como suposto cabeça da paralização da têxtil, de propriedade do Juíz aposentado. É irmão do padre Francisco, que tem “pendores subversivos” e ambos são filhos de Serafim, o caseiro dos Alvezes.

A aristocrática Dona Briolanja, por sua vez, é viúva de um “descendente do ínclito Afonso de Albuquerque” e guarda uma famosa coleção de Camilo Castelo Branco. Em suas terras, mora e trabalha Serafim, com a família.

O leitor se apercebe da urdidura, sobrepondo-se à de *Amor de Perdição*, envolve-se com ela e reputa, diante dos quadros e cenas que, se a história do romance camiliano não se reproduz, ao menos convence. Cada palavra é um quadro codificado e organizado que leva a um discurso pronto, arquitetado para tapar o real como uma grelha retórica, uma matriz formal pré-existente a

qualquer atualização no texto, no dizer de Campedelli, em *Espingardas e Música Clássica: o arquitexto parodístico e o mito do amor-paixão* (1994). Nomeadamente, quando Dona Briolanja interpela o caseiro de sua Quinta, a respeito de Simão, em trecho já aqui lembrado, Serafim lhe responde, com segurança, que seu filho não matará ninguém, como no romance camiliano (TORRES, 1989, p. 32).

A trama se sustenta por dois planos: o da manhã desse 19 de dezembro de 1961 e o dos antecedentes, antigos e recentes, mas as fronteiras do leitor não esbarram nas circunstâncias, pois o narrador insere a todo o instante a recordação-síntese. O relato tem início pelos habitantes de Frariz, à medida que o narrador os coloca aqui e ali, na intriga, com suas qualidades e seus defeitos, que apontam para as potencialidades esmagadas sob o peso da sua decadência, seja pela inadequação, seja pela estranheza do seu comportamento; num jogo onde os traços intertextuais saltitam de cá para lá. Que o confirmem Teresa, Madalena, Mariana, Tadeu de Albuquerque, Padre Francisco, Coronel dos Dembos, Dona Guiomar, PIDES e os homens da Guarda Nacional Republicana. Os últimos valem para figurar que os habitantes de Frariz não são tão diferentes dos de outras localidades; a grandeza do passado está incutida em algumas personagens que persistem na repressão, fechando-se à abertura social e à proposta de uma nova política sugerida.

Mas, felizmente, comparecem novas personagens para transformar as relações que as envolvem. A apreciação do crítico Abdala Jr. explicita, na apresentação de *Espingardas e Música Clássica*, que as personagens se afastam da submissão tradicional do *Amor de Perdição* e até mesmo Tadeu de

Albuquerque acaba por se transformar, praticando “algumas ações reformistas” (ABDALA JÚNIOR, 1989, p. 7). De modo que, várias tomadas de posição ocorrem no texto, à medida que o narrador emite seus pareceres: Teresa, homônima da heroína romântica, é emancipada; passa longe da frágil, indefesa donzela do século XIX, cursa Letras, em Coimbra e não concebe o casamento como meta do gênero feminino. Astuta figura de mulher do século XX, fruto de um casamento malogrado, não se submete ao pai, subordinado à lei da luxúria e do interesse. Revolta-se pelas condições de miséria e de aviltamento comuns na cidade de Frariz do Tâmega e em Portugal como um todo. Antevê o inexorável, as crises catastróficas de uma época vindoura, pois ao analisar determinados vícios da sociedade, sob a hipocrisia das aparências, prevê um epílogo calamitoso para as famílias.

Dessa opinião também compartilha o Pe. Francisco Botelho, irmão de Simão, em cuja voz se propagam as correções e se luta pelo povo oprimido do lugar. Ademais, fica patente o contraste entre o destino de Mariana e o de Teresa, em relação às personagens homônimas de *Amor de Perdição*: se Teresa parece uma bonequinha de luxo da literatura romântica, sem atitudes mais severas, Mariana, corajosa para o seu tempo, foi arrancada à vida, mesmo não se alheando dos padrões românticos. Teresa, personagem concebida na obra camiliana com a fragilidade das meninas românticas, contrasta com Mariana, mas reunindo atributos que lhe dão perfil da mulher portuguesa, com traços sentimentais acentuados, que a fazem símbolo do amor sacrificial. No texto de Pinheiro Torres, entretanto, mostra-se tranqüila, defensora do namorado e de seus próprios direitos.

Consideram-se, ainda, as sutilezas na luta de Simão Botelho e de Teresa de Albuquerque, face à situação ambígua projetada na Têxtil por ser esta sede do futuro, do que objetivamente naquela altura, poderia ser realizado. O amor entre a Teresa e o Simão, dos anos 60, do século XX, que os força ao exílio e à resistência contra a guerra colonial, *não é o da perdição*; segundo a palavra autoral, em relação ao drama de seus predecessores, “é o trunfo de Eros sobre a Morte: Amor que redime e liberta quebrando o molde de autoridade patriarcal e de tudo quanto de repressivo ela representa” (TORRES, 1989, p. 16). Mais uma vez, a fábula se distancia da antiga trama, pois como se sabe, Simão, na narrativa-mestra, se revelava como o protótipo do herói romântico. Foi ao enalço da amada pelos meios convencionais e, não conseguindo, lançou-se a uma sucessão de excessos emocionais que resultaram em atitudes que culminaram com a separação dos dois. Como o tema central da história, em *Amor de Perdição*, é o amor, o exagero de sentimentos leva os amantes a rupturas com padrões de comportamento e regras sociais. A transgressão norteia-se, pois, pela paixão, justificadora de tudo, até mesmo do enlouquecimento de Mariana, a outra apaixonada por Simão, de quem se falará durante este capítulo.

Tadeu de Albuquerque, de quem tudo se aguarda, encerra o chamado conflito de gerações ao insistir, uma vez mais, em destruir os planos da filha, que consegue, por meio de atitudes renovadoras, cessar a paralisação na fábrica, ou seja, pagar com suas economias aos operários. Essa atitude feminina, de ofensiva, atualiza, como se vê, as relações de gênero, no novo desempenho social da mulher.

Ao misturar-se às vozes femininas e às dos cães de Frariz, o narrador de *Espingardas e Música Clássica* avalia criticamente os acontecimentos acerca da Tomada de Goa e dos direitos humanos, veiculando a expressão libertária contra os fatos promovidos pela ditadura salazarista. Processa-se, dessa forma, mais uma vez, a *intertextualidade*, que se supõe não seja apenas relativa ao texto camiliano, mas à situação repudiada pelos portugueses, naquele momento da política externa portuguesa. Assim, esclarecem-se no capítulo 52 determinados pontos de domínio público e de um determinado espaço intertextual. Como num círculo, o epílogo retornará ao prólogo, na cena em que o Magistrado continua, como sempre, a contemplar a paisagem, numa tomada sugestiva de que ao povo de Frariz, tal qual a todo o povo português, só resta *olhar a paisagem*. Todavia, o Juiz Tadeu de Albuquerque perde, repentinamente, a capacidade de êxtase diante do “divino da Natureza”. Na sua opinião, a alma precisa de razão para amar. Então, “para quê olhar o Tâmega?” (TORRES, 1989, p. 36).

Esse clima induz o narrador a visitar escritores como Luís de Camões, Fernando Pessoa e Teixeira de Pascoaes e a projetar na imaginação as caravelas do futuro: “Todos os rios de Portugal, se não são ainda o Tâmega, não acabarão por ser o Tâmega? O rio da minha aldeia de Alberto Caeiro, **(gn)** no poema que Teresa tanto gostava de recitar, não seria o rio Tâmega?” (TORRES, 1989, p. 38). As referências do narrador atestam ainda que o escritor Teixeira de Pascoaes (nascido também em Amarante), detestava o rio Tamisa porque a palavra era uma tradução da palavra Tâmega.

Na verdade, as costuras entre tempos e textos acabam por induzir, isto é, por enxertar, na passividade da contemplação, as sementes de futuro, a perspectiva de um devir. Logo, a paródia também se constrói com as opiniões que se formam em Frariz do Tâmega, pelo olhar de alguns habitantes em relação a outros, embora não se discuta, aqui, a adequação, ou a reprovação de certas figuras tidas como subversivas, ou desvirtualizadas, segundo a moral conservadora do lugar. Entre elas estão Simão, Mariana, Teresa, Padre Francisco, Madalena, Dona Maria da Graça e tudo se desenvolve num clima de galhofa.

Os que revolucionam os padrões morais de Frariz, remetem a sociedade a seus próprios valores, questionados no confronto com suas ações. Por esse aspecto, é notório que a paródia se processe em um nível de *metalinguagem* onde se explicitam os padrões concebidos por aquele grupo social, adequado à moralidade do contexto e a narrativa toma um rumo agradável que diverte sem agredir, estimulando o destinatário a coparticipar de uma postura crítica em relação banalizada do texto, mesmo que, a princípio, os fatos, “às avessas”, pareçam bizarros. Paulatinamente, familiariza-se com a homonímia das personagens, que então atuam com maturidade, diferente do texto referencial, subvertendo o comportamento provinciano, principalmente as *mulheres*, inconformadas com os desafetos sociais, refratárias a princípios cristalizados, segundo os quais no amor se pressupõe uma fidelidade física ilimitada que conduz à morte, como foi no texto parodiado. Quando o leitor se dá conta de uma troca dos significados em relação ao primeiro texto, o eixo parodístico se

reforça. Preserva-se e sublinha-se, mais uma vez, *Amor de Perdição* como referência, pela força transgressora da inversão semântica que lhe é feita.

Novas cenas ainda se incluirão, para permitir as maliciosas referências à psicologia das personagens femininas, dadas a conhecer pelo tom de troça da voz narrativa: “Madalena, a nunca arrependida de nada; Queres dizer a sério que tens fé nela?” (TORRES, 1989, p. 122). Ou então: “Afinal, mesmo com os nomes idênticos aos de *Amor de Perdição*, nada se repetiu. A Mariana não se atirou agarrada a nenhum cadáver; temos a Teresa casada ou amiga, qualquer dia, com Simão, tanto faz” (TORRES, 1989, p. 246).

Um outro contraste se estabelece, entre o herói anterior e o Simão da paródia com quem se promove o vínculo intertextual, pela imobilidade de sua atitude: enquanto todos pensam ser o culpado pelo mau andamento das coisas e pela sabotagem das máquinas da têxtil, cruzam-se na narrativa seus encontros fortuitos com Teresa, originando o seu deslocamento, do plano presente, de referência, para o plano anterior do referido, numa *inversão parodística* de significados. Logo, o processo intertextual costura traços característicos dos heróis, à proporção que traz para o novo texto ecos do romance romântico. Mais expressivo no texto-geratriz, Simão é de poucas falas e ações, pouco desenhado, nas páginas de Pinheiro Torres, deixando a desejar como personagem. Ele protagoniza qualidades e defeitos, trivialmente, sem as tensões dos fatores contraditórios, como as pessoas que se autoquestionam. Há uma perspectiva que determina uma configuração simplificada de Simão, do que decorre, além de uma economia estratégica para a construção da urdidura, uma coerência por afinar-se mais com as

reivindicações implícitas do operariado, ocasionando então, a transformação do herói idealizado do romance romântico que o Simão anterior foi.

Além do que, a personagem Simão registra o antifascínio do ficcionista pela aristocracia, mas com menos estofo que seu predecessor, levando a entender-se que seu homônimo era mais hábil, mais realizador, valente e dominador, enquanto ele, “herói” do século XX, é um retrato de pouco fôlego, quiçá diminuído pelo fato de as personagens femininas haverem crescido na versão de Pinheiro Torres com uma performance de coragem que empanou o brilho do herói camiliano.

Como refere o próprio Alexandre Pinheiro Torres, Simão nem teria sido condenado como assassino de Baltazar, conforme consta em *Amor de Perdição*, mas do pai. Nota-se que em Camilo nem tudo se ficcionalizou. Invertida na nova versão, a outra perspectiva contribui para tornar a fábula mais aliciante, pois Simão nem teria sido degredado pela razão exposta no livro de Camilo, ao contrário do que se propagou. Chegou à Índia e não morreu na barra do Douro, como aí se imaginou (TORRES, 1989, p. 247).

Para conferir diferenças nas diegeses basta analisar o comportamento de Tadeu de Albuquerque que, contraposto nas duas narrativas, é figura de relevo no texto parodiador. Desprestigiado, a princípio, toma corpo, à medida que avança a narrativa, para alcançar sua prerrogativa verossimilhante de figura redencional. Além dele, os fatos se tornam confiáveis em função de alguns protagonistas, como sua esposa, que se transforma a olhos vistos.

Está-se diante de uma inversão parodística em que a heroicidade de alguns se transforma em surpresa para o fruidor, a exemplo da coragem dos

dois enamorados que resolvem emigrar para a França, segundo o epílogo. A paródia rompe mais uma vez as expectativas do leitor em relação às referências do texto-base, quando, nos cruzamentos intertextuais reconhece personagens do texto anterior, com traços característicos da nova versão.

Do capítulo 8 ao 13, o texto desenvolve cenas que enfatizam a relação Simão x Mariana para só então, voltar à Teresa de Albuquerque. Enquanto Mariana vai para o Porto, no capítulo XV de *Amor de Perdição*, quando se desencadeou o triste epílogo, em *Espingardas e Música Clássica*, ela permanece em Frariz, dissimulando, ocultando Simão da polícia.

Não há clausura, na paródia de Pinheiro Torres, nem privilégios em relação a Mariana e a Simão, com a espetacularidade do texto-mestre. O que se estabelece no capítulo 16 de *Amor de Perdição*, sobre as cenas do convento e a história dos amores de Manuel Botelho, são excrescências na economia narrativa, que contribuem para diluir os núcleos de ação. Há breves aberturas, no texto parodiante, para algumas personagens que não figuram no romance de Camilo: Coronel dos Dembos, ou dos Fiambres, primo do Juíz, intrigante personagem sempre referida com ironia no texto, não aparece, em *Amor de Perdição*; é um tipo corriqueiro que durante a história serve de ponto de polémica para o narrador. Signo representativo da corrupção desmedida, da insinuação aos favoritismos que o regime salazarista permitia, encontra-se quase que diariamente com o Magistrado para levar-lhe notícias lá de fora, do mundo de Frariz e do país, articulando estratégias para prender os rebelados.

Também Serafim, D. Briolanja e o próprio Tadeu de Albuquerque resgatam fios paralelos no entrecho, reavivando a atenção do receptor. E se o

Amor de Perdição se direcionou para o desenlace fatal, o texto parodiador tem ritmo de demora, para redimir algumas figuras, embora o narrador advirta que naquele Portugal, homens como o Padre Francisco não teriam outro destino, senão o da prisão. Mais uma vez o Destino, força motriz no texto-debate, em *Espingardas e Música Clássica*, é referido com proposital ironia, direcionando-se para um futuro que se aguarda promissor. Se no romance romântico havia preocupação em vincar o ritmo narrativo, conforme a necessidade de intensificar ou afrouxar o fio condutor da ação, no segundo texto as ocorrências apontadas referem-se à Tomada de Goa, à paralisação na indústria têxtil, às lutas ultramarinas, a fatos políticos gerais, tais como o fascismo do governo de Salazar e seu abuso de poder, em contraste com a narrativa camiliana, onde se criou um vívido discurso em torno dos antepassados de Simão e de Teresa.

A vibração dolorosa dos atores envolvidos na história é mais eficaz na escrita de Camilo, em razão das tônicas românticas, pois, dessa maneira suscitam mais simpatia e mesmo a piedade do receptor, apesar de os escritores de ambas as narrativas terem valorizado, com graça e engenho, cenas de grande efeito dramático.

Outro marco a registrar-se é referente aos diálogos, longos no primeiro livro e, relativamente curtos, no segundo, e a tensão, mais acentuada na narração camiliana, enxuga-se no texto de Pinheiro Torres pelos cortes econômicos; se o narrador, em *Amor de Perdição*, delineia em grande espaço a linhagem da família Castro Daire, no texto paródico, em rápidas pinceladas, tem-se o fecho: Mariana contesta a versão romântica ao não se relacionar mais ao gosto camiliano e, sim, fisicamente, com o homem, que é também

namorado de sua patroa: “Então não te foste deitar? Perguntou (Simão) severo (a Mariana). Mariana encarou-o: Querias que dormisse enquanto estavas nos braços de Teresa?” (TORRES, 1989, p. 67). A criada dos Albuquerque dissimula, resguardando as aparências. Mesmo mantendo relações amorosas com Simão, o que também já resulta da *paródia*, difere da narrativa-mestra, onde ela amava Simão, que amava Teresa e, como se não bastasse, morreu abraçada ao cadáver do amado. Agora, foge ao assédio luxurioso do patrão por amar Simão e, apesar de não ter um desenlace feliz com o namorado, ao término da história, tem a chance de casar-se com outro - o irmão do próprio Simão.

O que dá estatura às personagens é a competência de o Autor as engendrar, compondo um cenário inovador, num romance com outra voz, com a ressonância de um novo contexto epocal. No espaço paródico de *Espingardas e Música Clássica*, dessacraliza-se e populariza-se uma das obras mais referenciadas no imaginário português, símbolo do amor com o timbre do fatalismo lusitano, evocando o degredo dos amantes, que vem como ressonância sobre a adversidade social a que se confinavam os homens de Portugal, pela política de absurda construção, de um império colonial.

A reinvenção impregnou-se do cômico, ao retomar valores românticos de um certo período, apontando intermitentemente ao primeiro texto. Se, no Romantismo, um dos eixos de força era a contraposição ao mundo agressor próximo ao contexto imediato, na paródia, defronta-se com o *outro*, num diálogo com o mundo. Assim, a perspectiva pela qual se estruturam as personagens femininas é paródica, a exemplo de Teresa, anti-romântica,

emancipada que contraria as expectativas do próprio leitor (de Camilo) narrador de (*Espingardas e Música Clássica*).

Lê-se no texto parodiador: “Quando soube que a Teresa de Albuquerque de Frariz ia ter à França com o Simão Botelho de Friúme, não sei que senti na alma, toda esta história desta vila de Ribatâmega me pareceu uma troça, um caso sentimental de uma banalidade sem fim” (TORRES, 1989, p. 247).

Anti-romântica, a heroína convence por apostar na razão, com uma autonomia que se constitui *paródia* dos padrões românticos. Nos enfrentamentos com o pai, questionada a respeito das “filosofias baratas” que aprendia na Universidade, responde-lhe sem receio, e, portanto, diferentemente da Teresa do século XIX, que, na Coimbra de Salazar, ensinava-se que as transformações eram científicas e que o progresso e a evolução eram uma noção ética, ou por outra, suscetível de controvérsia (TORRES, 1989, p. 145). Suas atitudes diferem, como se constata, das de Teresa, de *Amor de Perdição*, onde a personagem é mais tênue.

Recorde-se, então, que a diegese, em *Amor de Perdição*, integra-se, exemplarmente, no elenco de características específicas da novelística romântica e consoma, diferentemente da narrativa de Pinheiro Torres, um protótipo das linhas temáticas mais típicas da produção romanesca do período e, em particular, de Camilo. O epílogo de *Espingardas e Música Clássica* retoma e revaloriza a figura da mãe de Teresa, antes “inexpressiva rainha do lar”, na acepção de Campedelli (*Ficções do Intertexto. Espingardas e Música Clássica: o arquiteceto parodístico e o mito do amor-paixão*, 1994). É quem resguarda a filha nas horas angustiantes de suas desavenças com o pai,

“autêntico *coup de théâtre*”, lembrando novamente Campedelli. Revela-se como um dos graves modelos de homem tumultuador do ambiente familiar, pelo seu comportamento agressivo e imoral, dado a acostrar criadas e calá-las com prendas. Simboliza o mundo que existe dentro das soleiras de algumas casas portuguesas da época, devassando cortinas que escondiam íntimos segredos, descobrindo “as mazelas da célula social em decomposição, vulnerável às mentiras e ao chiste” (CAMPEDELLI, 1994, p. 45).

Como se verificou neste trabalho, no estudo sobre *Amor de Perdição*, são as personagens Juíz de Albuquerque, Teresa, Mariana e Simão e as adjuvantes, que enquadram, condicionam e ajudam a definir a trama. Todavia, o sabotador das máquinas da têxtil não é Simão, como se pensava, mas seu rival, **Baltazar Coutinho**, já apaixonado por Teresa em *Amor de Perdição*, destinado a casar-se com ela, conforme a vontade de seu pai, o Juíz Tadeu.

Quanto a **Mariana**, inesperadamente, casa-se com Laurentino, irmão de Simão Botelho.

Padre Francisco vai para a prisão. Situação coerente e aguardada, em razão da proposta de Pinheiro Torres.

Tadeu de Albuquerque torna-se Presidente da Câmara, além de livrar-se da coxartrose. Para que as inversões sejam ainda mais banalizadas, continua a contemplar, pela manhã, a paisagem *que corre pela sua veia*, além, claro, de dar prosseguimento à perseguição das raparigas.

Evocando-se palavras de Ovídio e, aproveitando-se o contexto galhofista, lembra-se que, se o Juíz Tadeu de Albuquerque tivesse tido a

oportunidade de lê-lo, talvez houvesse aprendido sua lição e evitado o contínuo assédio a que submetia suas criadas:

Você me pergunta se é conveniente seduzir também a criada? É uma prática bem audaciosa. Essa, por ter-lhe feito favores, é mais zelosa, aquela (a esposa) é menos ativa. Uma entrega-lhe como amante a sua patroa, a outra a si própria. Imprevisto é o sucesso mesmo se ele premiar sua audácia, na minha opinião você deve abster-se. Não é através de precipícios e de obstáculos difíceis que traçarei o caminho; tendo-me como guia, nenhum homem se extraviará (Ovídio, 2003, p. 34).

Conta, ainda, a articulação verbal dos enunciados diversos dos intertextos. Com Pinheiro Torres realiza-se graças à sua sensibilidade e à capacidade para olhar o mundo e apreender, em sua dinâmica, a complexidade de seus agentes.

É muito sugestivo, inclusive, que vários ditados populares pontuem a narrativa, bem como aforismos e provérbios, que revelam a origem campesina de quem narra e os usos e costumes da região onde se ambienta a fábula. As sentenças atestam a *praxis* lusitana de caracterizar a realidade pelas mensagens rimadas que favorecem preservar a memória da tradição oral. Nesse viés é exemplaríssima a ficção, na medida em que resgata e propaga, numa linguagem artisticamente criada, um modo campesino de ver a vida. Entrelaçam-se o novo e o antigo, até no que há de mais remota tradição, nesse ponto de encontro com a sabedoria que transmite o povo. O enunciador parece incorporar uma voz longínqua que se repete ao longo de gerações.

Veja-se, a esse propósito, o que ocorre nos deslocamentos de locução. Nas falas, onde o registro é coloquial, entre Teresa Albuquerque e Mariana, Serafim Botelho e D. Briolanja, Padre Francisco Botelho e Madalena Botelho,

emprega-se o diálogo direto. Reservam-se o discurso indireto e o indireto livre, preponderantes, para a reflexão mais aprofundada, assumida pelo autor-narrador, conforme esclarece Samira Campedelli, em *Ficções do Intertexto: Espingardas e Música Clássica. O arquiteyto parodístico e o mito do amor paixão*: “Partilhar o universo de ficção com personagens cujo tempo e discurso divergem, naturalmente, do tempo e do discurso do narrador gera conflitos como a ambigüidade de sujeitos lógicos, psicológicos e pragmáticos” (1994, p. 81).

Na escrita de *Espingardas e Música Clássica* o dialogismo é oscilante por causar duplamente empatia e grande antipatia, por vezes, além de fraturar a visão em bloco, quanto à significação da história. Se se trata de defeito, ou de qualidade, o fato é que enfatiza as diversidades de que se relata. Em suma, ao deparar com a multiplicidade de contextos que lhe são oferecidos, o leitor dinamiza esse potencial de sentidos, com sua decodificação. Se o livro é objeto de reflexão, é natural que exija do receptor certas qualidades – até certas perversidades. A paródia faz com que ele reflita sua substância social e a desses homens e mulheres que intercederam na vida comum de Frariz e se tornaram portadores de uma consciência social, ponto de distinção quanto ao *establishment* que os viabiliza, reforçando a qualidade central da sociedade local.

Assim, as intervenções do narrador, nas diferentes áreas da vida social, como é o caso de Teresa de Albuquerque e do Padre Francisco Botelho, são para assegurar a autonomia do indivíduo, encontrando modos de diminuir as pressões e conflitos e de evitar maiores desastres.

3.4 Espaços e Cia.

O tempo e o espaço são indissociáveis na obra literária, segundo Mikhail Bakhtin, que denomina esse fato de cronotopo porque determina a unidade artística do texto em relação à unidade efetiva. Trata-se de um elemento notável que não pode vir isolado do seu conjunto, senão pela análise abstrata, conforme pretende o autor em sua obra *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance* (1998). Assim o designa com a justaposição de dois vocábulos gregos – *crono*/tempo, *topo*/lugar, lembrando que o momento da criação é uma explosão emocional em que tempo e espaço são buscados em parceria, em todas as suas dimensões: se a arte é vida, a vida acontece no espaço inseparável do tempo.

Se toda a imagem de arte literária é cronotópica, é cronotópico o bojo da palavra, o signo mediador que transporta os significados originais e espaciais para as relações temporais (no sentido mais amplo), conforme enuncia Bakhtin. Logo, o caráter dialógico reside na relação do Escritor com as manifestações de seu próprio tempo, lugar e cultura. Para o teorizador, o tempo na vida real não é menos organizado na vida real que na literatura; não existe fora da inter-relação espaço-tempo.

Para além das inter-relações entre os cronotopos, no âmago da obra, indaga-se de que ângulo espaço-temporal o autor visualiza as ocorrências mais referendadas?

Tanto Pinheiro Torres, quanto Silviano Santiago observam a geografia como segmento essencial da construção de seus romances. Desse ângulo, apresentam uma leitura elucidativa que confirma que, embora usualmente se considere o enredo e a estrutura de uma obra literária como constituídos de temporalidade, esquece-se o papel do espaço, localização e geografia. Como atestam as direções e ênfases dos argumentos narrativos em *Em Liberdade*, e como aqui foi referido, é relevante para este subcapítulo lembrar que o espaço fabular dimensiona-se no espaço geográfico e psicológico, onde se localizam o protagonista Graciliano e seus convivas: a cidade do Rio de Janeiro, local da prisão em que permaneceu Graciliano Ramos, registrada em *Memórias do Cárcere*; da pensão em que se hospeda; o local onde residia o escritor José Lins do Rego, (Rua Alfredo Chaves), cuja família era solidária ao autor de *Vidas Secas*.

Fica visível, inclusive, o jogo de contrastes semânticos entre as imagens dos primeiros dias de liberdade de Graciliano, ou seja, fora da prisão, nas ruas, nos passeios pela cidade do Rio de Janeiro, diante da vista da praia e do mar, e as imagens dos lugares onde se efetivam as instâncias de crise, ou reflexão (sobretudo no quarto da casa dos Lins do Rego), que ilustram os paradoxos da “liberdade”. Às vésperas do Carnaval, a cidade, iluminada pelo verão, pela juventude ao ar livre, provoca incômodos em Graciliano; há essa contraposição dos espaços abertos com os internos, dos impasses de não-liberdade, como a

“escuridão”, o “frio”, a “cegueira”, o “corpo morto”, a “falta de dinheiro”, a “insegurança” e a “sombra negra”. Na sua aceção, ao se abrirem as portas da prisão, a liberdade não chega mais depressa, e é sujeita a instabilidades, uma aspiração com os riscos de escapar-se num momento qualquer.

Também em *Espingardas e Música Clássica* são visíveis sucessivos momentos da vida cotidiana das personagens, em suas mudanças dramáticas e em sua continuidade. Há em todas um instante de metamorfose, pelo menos para o epílogo, a revelação da vida privada dá-se evolutivamente e guarda uma relação com a vida pública, verificada na veiculação de notícias a respeito da revolução ultramarina de Portugal, das prisões e das injustiças praticadas no espaço de Frariz. A sala de visitas, a varanda, a paisagem, a natureza, o rio Tâmega, o Hotel de D. Guiomar etc. são extensões onde ocorrem e se resolvem os problemas familiares, entre o Juíz Tadeu, sua família, a criada e também com os visitantes, os homens da PIDE e da GNR. e onde se desencadeiam determinados fatos de importância para o andamento da narração na provinciana cidade de Frariz do Tâmega, lugar do tempo cíclico, dos costumes e das peripécias, nessa obra (TORRES, 1989, p. 44).

É forte a presença do ambiente em capítulos inteiros. O capítulo 6 refere “A paisagem” que se debruça ao longo do Rio Tâmega; no capítulo 8, denominado “uma terra cheia de buracos”, há menções às cavernas da região, uma herança da perfuração de minas, quando da dominação árabe, refúgio dos cães e dos amantes; o capítulo 11, “A política dos espeleólogos”, reenvia ao

tema das cavernas. Ali, encontros fortuitos se realizam e os perseguidos pela polícia se ocultam para tomar decisões.

O Rio Tâmega é um ponto de referência na visão que a sociedade do local tem de si mesma. Por este viés, ela se reconhece, se pensa e se sonha, ressaltando, uma vez mais, na obra, a importância do universo simbólico da cultura que o produz. Afluente do Rio Douro, sua denominação corresponde, em português, à do Rio Tâmisa, dos ingleses.

O termo Frariz foi muito bem formado pelo autor, para designar o espaço tópico da trama: compõe-se de Frades-França-Paris, sendo Paris e Londres referências de significação, de *espaço* de liberdade para os degredados políticos que fugiam à perseguição salazarista e à dificuldade de se viver em Portugal. Frariz do Tâmega e a exótica Ilha dos Frades são o núcleo geográfico na criação do romance, em que se fundem no discurso, os elementos literários e históricos, levando na referência à Ilha dos Amores, de *Os Lusíadas*. Ali se realizam encontros e desencontros, decisões e mortes. Na atmosfera parada, de poucas chegadas e de poucas partidas, o Juíz Albuquerque observa o rio Tâmega da sala de visitas, ou da varanda de sua casa de três andares, lugar privilegiado na narrativa, como já foi referido.

Enquanto isso, o olhar do narrador também é de percorrer a paisagem pelos terraços da “casa grande”, portuguesa, onde residem o Magistrado e sua família e onde os problemas são colocados: “Olha a montante do **rio**, do lado oposto, na curva que faz o meandro que interrompe a linha do talvegue, os socalcos verdeongos, o cenário de casinhotos e pardieiros, escadórios musguentos” (TORRES, 1989, p. 44). Gaston Bachelard (1998), que se

dedicou também ao estudo do espaço, especifica que “a casa é o “microcosmos”, onde o homem encontra abrigo, refúgio e proteção, o “canto do mundo onde o homem tem sua privacidade”. Por ela transitam os atores da história de *Espingardas e Música Clássica*, inclusive a esposa do Juíz, Conceição de Albuquerque, infeliz com a situação reinante, de que foge pelo sono, a poder dos comprimidos *belegard retard*, enquanto o marido, entre discussões e visitas, ou entre um vinho e outro, especula acerca dos acontecimentos lá de fora para saber a quantas andam a situação de sua indústria têxtil e a busca dos homens responsáveis pelo sabotamento das máquinas. A rotina doméstica complementa-se com a filha e com a criada a quem acossa, além do primo, sempre portador das últimas notícias. Ao ligar seu “Grundig”, e percorrer as emissoras de Rádio, é que o Magistrado nota que elas só transmitem **música clássica**, ou de enterro, como a denomina. A *paisagem*, mais uma vez, intervém simbolicamente no **rio** Tâmega, sobre o qual se concentra o olhar do protagonista, no instante em que o contempla.

Também a casa do escritor José Lins do Rego é o abrigo provisório para a personagem Graciliano, na obra *Em Liberdade*, espaço de convívio não só com os familiares de Lins do Rego, mas com a esposa Heloísa. É aí que dá início ao diário, cuja ficção tangencia seu sofrimento e seu descontentamento, por estar vivendo “de favores”.

A *viagem* é outro fator a ser considerado, dada sua importância para os destinos da Nação: Simão e Teresa emigram para a França. A postura interativa do narrador condiciona o leitor a uma expectativa de conclusão dos fatos, narrados na instância de fabular, possibilitando que a história passe pela

instância do auto-reconhecimento. Embora nesse clima de retirada, que se instaura pela viagem forçada dos actantes, o narrador não questione a *saudade*, nota-se um tom melancólico sobre a ironia, de restar um único caminho para Teresa e Simão: buscar a felicidade fora de seu país. Sugerem-se, assim, as mágoas do exílio, da ‘viagem’ a que simbolicamente se viram submetidos todos os que foram obrigados a emigrar.

Diferente eixo da história de Frariz tem o que se passa pelo Hotel dos Guilhermes, espaço de contraponto da casa dos Albuquerque, onde pulsa o coração das gentes. Central de informações, é aí que os dias têm continuidade sob a tutela da proprietária, D. Maria da Graça, que esconde Simão, debaixo das “barbas” da polícia. É onde se hospedam o subinspetor da Pide, seus subordinados e se planejam as operações policiais diárias. Mas é Dona Maria, com seu jeito de falar, fresco e colorido, matizado de espanholismos, quem desvenda os fatos, dando forma e coerência, ao corrigir as escorregadelas do subinspetor “e deprime nele o orgulho da corporação, ao revelar-lhe o óbvio do lugar” (TORRES, 1989, p. 15). O Hotel contrapõe-se ao ambiente ríspido e agressivo da residência do Magistrado, mas é nele que se respira o ar corrosivo de “instabilidade, que ilude as aparências como se “todos os frutos do madureiro já estivessem sovados”. Agentes da Polícia de Salazar procuram resolver o “teste do crocodilo”, importante nos concursos de promoção, fato que espelha a superação de um tempo em que pessoas contemplativas se contentam em olhar as margens do Tâmega, numa paisagem que se projeta na esfera do lírico, como a do *rio que corre pela minha aldeia*, em Alberto Caeiro.

Ao contrário de *Amor de Perdição*, os espaços aqui divisados se situam e se interagem em esferas diferentes. Todas as personagens mantêm uma característica de evolução, como personagens redondas que são. Os protagonistas evoluem de uma situação e de um estado psíquico iniciais até outros completamente distintos por meio de um percurso marcado por sentimentos-força fundamentais: o amor e a honra, que haviam sido francamente privilegiados no código de valores do Romantismo.

Fica, portanto, evidente que, tanto em *Espingardas e Música Clássica*, quanto em *Em Liberdade*, o espaço revivido remete ao mundo real, a cidade de Amarante e a cidade do Rio de Janeiro, correspondentes ao mundo ficcional de Frariz do Tâmega e da prisão e locais por onde circulou a personagem Graciliano.

A representação ficcionalizada reflete uma refiguração, segundo indica o próprio nome criado (?) pelo autor português, (Frariz); ou o nome real da cidade Rio de Janeiro, mostrado pelo autor brasileiro; o que leva a confundir com o objeto representado, suscitando eficientemente a simulação.

3.5 *Em Liberdade*: re-apresentação do texto-base

O percurso de vida de Graciliano Ramos, de Cláudio Manoel da Costa e de Wladimir Herzog expõe o receptor ao prazer da leitura de *Em Liberdade* (1981), por via da *desconstrução* de um texto que relê e refaz o antigo, re-

apresenta criticamente as diversas situações anteriores contemporâneas ao contexto epocal do autor e das figuras aí elencadas. Situa-se o quadro de *intertextos* em um patamar onde tudo se constrói como um mosaico de citações, para lembrar uma vez mais as conceituações de Linda Hutcheon, em *Uma teoria da paródia: ensinamento das formas de arte do século XX* (1989). Para a teorizadora, já aqui referida, todo texto, por natureza, absorve e transforma um outro.

Na escrita de *Em Liberdade*, seu autor questiona o conceito do *eu*, desconstruído e dramatizado no texto, enquanto desestrutura “as formas narrativas que tentam restaurá-la ou reiterá-la”, afirma Wander Miranda, em *Corpos Escritos* (1992, p. 112). Logo, o texto superpõe três instâncias enunciativas distintas, a saber: a do livro propriamente dito, a da “ficção de Silviano Santiago” e a do “diário de Graciliano Ramos”. Mas é o eu narrativo quem se ocupa em descrever e avaliar, dilacerado com os problemas cruéis que lhe fazem frente aos olhos e ao físico. Restam ao leitor o desalento e a ironia inerentes à figura ficcional de Graciliano, que, pela sua desconcertante confissão, em primeira pessoa gramatical, não poupa críticas aos perseguidores do Intelectual, que ele próprio representa em monólogos pessimistas, sem perspectivas salvadoras.

O relato de *Em Liberdade* vai caindo como um peso sobre o leitor, que se arma em pessimismo à medida que avançam os fatos, Há como que um empenho em desvendar profundamente as agruras e o destino do protagonista, ao inverso de *Espingardas e Música Clássica*, cuja narração caminha num crescendo, até uma espécie de redencionismo, o da salvação da pátria.

Ademais, a intertextualidade introduz o receptor a um novo viés de leitura que possibilita a linearidade do texto, onde cada referência intertextual permite retroceder ao texto-origem. O leitor reencontra interferências de *Memórias do Cárcere* na palavra intertextual que semeia o texto de bifurcações que lhe abrem, a pouco e pouco, o espaço semântico. Veja-se, por exemplo, o que a personagem Graciliano escreve, a 14 de janeiro, um dia depois de ter deixado a prisão:

Só permito a mim existir, hoje, enquanto consistência de palavras. Estas combinam-se em certas frases que expressam pensamentos meus oriundos da memória afetiva e criados pelo acaso. Combinam-se em outras frases que são respostas a perguntas que me fazem desde que saí ontem da cadeia. Em mais outras frases que traduzem as minhas opiniões sobre isto ou aquilo que leio nos jornais e nas revistas, devorados com avidez. Ainda não tive a coragem de ver o corpo de onde saem essas frases; a coragem de ver-me em corpo inteiro, refletido no espelho que está por detrás da porta do guarda-roupa. Sei, por isso, que só o meu rosto existe - vi-o ontem, à noite, antes de deitar-me e hoje, pela manhã, quando escovava os dentes, raspava a cara e penteava os cabelos. Tentei deixar baça a imagem no espelho. Na hora da navalha, não foi possível mais. Podia ferir-me. Acendi a luz. Aceito a intimidade no banheiro, mas não a acato ainda no quarto de dormir (SANTIAGO, 1994, p. 21).

Apesar da distância temporal que separa o “eu” personagem do “eu” narrador, os fatos contados soam bem “frescos” na memória de quem tem a voz autoral e se identifica com o próprio protagonista, deixando entrever a exacerbação do sentimento nacional, partindo para a busca da libertação, num exercício de exorcização dos problemas pessoais por uma combinatória discursiva em que se asseguram, desse modo, a veracidade e a verossimilhança. Silviano Santiago preocupou-se em relacionar a perspectiva narrativa com o registro histórico, por meio de informantes, balizadores do referencial, tais como: datas, acontecimentos, fatos extraliterários de

conhecimento geral, possibilitando ao leitor o contato contínuo com o texto-fundador. *Em Liberdade* é resultado de cinco anos de estudo e de pesquisas em livros, em jornais, fotos, revistas, guias e outros, consultados à exaustão. Pode ser tudo verídico ou tudo ficção, desde os mínimos detalhes rastreados do cotidiano do autor de *Vidas Secas*, da vida do Rio de Janeiro, em 1937, para que a ficção articulasse as relações entre o ex-presidiário político e a cidade, o escritor e seus pares, o Estado e o Intelectual. Silviano se refere, por exemplo, a Getúlio Vargas, perseguidor de Graciliano Ramos, nomeando o nacionalismo do Presidente como de fachada, assim como traz fatos relativos a personalidades do mundo da literatura, a exemplo de Mário de Andrade que, juntamente com o mineiro Rodrigo Mello Franco, contribuiu "com toda a inteligência" para a criação de um órgão, como os já existentes na Europa, responsáveis pela preservação e conservação do patrimônio histórico:

É de São Paulo e dos novos intelectuais que emana o mais legítimo gosto pelas cidades históricas de Minas Gerais e pelo que representam de insatisfação dentro da história do Brasil. **Mário de Andrade**, pelo que li dele e me informam, juntamente com o mineiro Rodrigo Mello Franco, contribuem com toda a sua inteligência para a criação de um órgão – semelhante aos que já existem na Europa – responsável pela preservação e conservação do nosso patrimônio histórico e artístico (SANTIAGO, 1994, p. 85).

Ao discutir aspectos como o "em-liberdade" de Graciliano Ramos, as vítimas da perseguição política e da tortura no período da ditadura de Getúlio Vargas, Silviano Santiago apela para a lembrança de fatos similares dos fins do século XVIII, em Minas Gerais, puxando para a fábula o drama do poeta Cláudio Manoel da Costa, a quem já se fez referências, anteriormente. Relata um sonho que teve "na noite de sábado para domingo, depois de ter exagerado

no champanha e no uisque dos paulistas”. A ação se desenvolve, “possivelmente”, na noite em que o poeta se suicidou. Foi em Vila Rica, durante a devassa de 1789 e o protagonista era Cláudio Manoel da Costa, principal poeta e rebelde da época do Arcadismo, no Brasil:

Pelo menos, era isso o que o sonho dava a entender: na verdade o personagem **era eu próprio, sendo (ou interpretando) Cláudio. (gn)** Estava trancado num quarto que fazia as vezes de cela, situado na casa que hoje é conhecida como a dos Contos (a época era a Casa do Real Contrato das Entradas)...Via-me a mim, vestido com roupas da época, sentado junto a uma mesa tosca de madeira, com a pena na mão, no momento mesmo em que escrevia “esperar cansa”. Escrevia na madeira da mesa, porque não havia uma folha de papel por ali. A luz da vela era intermitente, e isso tornava a cena mais lúgubre. (...) Sentava-me de novo e queria escrever alguma coisa. Só saíam as mesmas palavras, empilhadas como se formassem as quatorze linhas de um sentido. Via-me, de repente, tocar de leve a cinta que eu trazia à cintura. Via-me, em seguida, agarrá-la com força e trazê-la até defronte dos olhos. Já, então, estava vestido à moderna, com um desses macacões que operário de fábrica usa. Estava sentado numa cadeira e tinha uma folha de papel à minha frente. Na mão, uma caneta moderna. Escrevia, agora, com facilidade frases e mais frases. Tive pavor do conteúdo (SANTIAGO, 1994, p. 316).

Verifica-se que as idéias do narrador sucedem-se vagarosa e secamente, na linha da narrativa contínua e do estilo enxuto de Graciliano Ramos. Para um convencimento eficaz, o narrador costura aqui e ali, insere notas de rodapé, dá andamento ao relato, sempre em primeira pessoa e com o verbo no pretérito: “Na época, era a casa do Real Contrato das Entradas, descobro e anoto no dia 5 de março” (p. 215). Mas o leitor tem, também, acesso ao caso Herzog, jornalista morto na época da ditadura, bem como ao de outros presos e perseguidos da ditadura de 64, reconhecendo os *componentes intertextuais* com os quais a esta altura já se familiarizou, ainda que precise chegar ao epílogo, para estabelecer a comparação dos trechos e ter um balanço do conjunto. Nada acontece, entanto, sem “a batuta do maestro”.

A quantas mãos e de quantas vozes se faz um texto, sem a “batuta de um maestro” ou sem o privilégio da enunciação individuada de tal ou qual “mestre” - eis a questão a que *Em Liberdade* procura dar forma, através do contraponto entre a “escrita anárquica e circunstancial do diário” e a “forma programada e racional da ficção” (MIRANDA, 1992, p. 113).

Nessa linha, Santiago acrescenta, inclusive, que o seu procedimento descontínuo de estilística agride os leitores por não possuir um único estilo, uma marca registrada. Sendo uma *prosa-limite*, designação dada à obra pelo próprio autor, (Lúcia Vianna declara em *Navegar é preciso. Viver - Escritos para Silvano Santiago*, 1997, p. 83), na obra *Em Liberdade*, Silvano manipula com destreza a *intertextualização*, partindo da “pilhagem” de ingredientes da prosa, num rótulo muito apropriado para a obra, visto que é e não é biografia, é crítica e não o é. São dados biográficos que se interseccionam com crítica literária e envolvem como elemento catalisador o “delírio do autor e a liberdade ficcional”. Há uma fabulação vanguardista e, como que na esteira dos próprios passos de sua personagem, no texto, não se faz questão de obedecer ortodoxamente a um gênero específico (romance, conto, ensaio etc.).

Neste espaço adequa-se de forma mais que pertinente o processo do *texto sobre texto* – primazia do interdiscurso sobre o discurso – onde a obra literária resulta de uma elaboração intertextual que ocasiona a desestabilização das representações comuns da interioridade dos discursos. Verifica-se, pois, o “abismo da escrita”: a concretização do projeto da escrita traça-se no livro que a contém e da qual espelha “em abismo” a narrativa de *Memórias do Cárcere*. *Em Liberdade* revela um enunciado original, onde se impõe a capacidade

reflexiva do autor que permite à história narrada tomar-se analogicamente por tema. O caráter diegético ou metadiegético da narrativa faz com que a *mise en abyme* se torne uma citação de conteúdo ou até mesmo um resumo intratextual.

Na medida em que cita a matéria ou condensa o conteúdo de uma narrativa, esse procedimento propõe um enunciado que leva a outro, ou seja, a marca do código metalingüístico como parte integrante da ficção que abriga. Enquanto retrocede à antiga ficção, *Em Liberdade* acaba por repeti-la, dotando a prosa-limite de uma estrutura forte, assegurando-lhe melhor significância e fazendo-a dialogar consigo mesma, isto é, se auto-interpretando. Senão, o texto demanda um Outro-Texto, nas explicações do autor: “Sou eu quem solicita ao romancista os originais de *Em Liberdade*”, conforme se lê na “Nota do Editor” (SANTIAGO, 1994, p. 13).

O que está exposto em *Memórias do Cárcere*, no capítulo inicial, em que o poeta alagoano expressa o desejo de obliterar o *eu* que fala, vem na esteira de *Em Liberdade*, que parece ressaltar o *eu* que procura se camuflar, na medida em que lhe delega a responsabilidade autoral do diário pretensamente resgatado. Ao misturá-lo propositalmente com o *eu* ao qual o nome do livro remete, o texto configura um desdobramento “em abismo”, que impossibilita qualquer tentativa de demarcação precisa de limites autorais. Por um lado, aí se destaca o modelo mimético de representação do referencial, vinculado à consciência da História como processo dotado de sentido objetivo, unívoco, totalizante; por outro, são as soluções da ficção, com os privilégios de

autonomização estética: a escrita se tece internalizando o referencial no ficcional.

Silviano Santiago criou, assim, outros efeitos valiosos para o “diário” íntimo “escrito” por Graciliano, supondo como tal o desdobramento entre o *eu* observado e o olhar crítico que o observa. O enredo se dá como se fosse por “máscaras”, revelando uma personagem instigante (Graciliano), produto da *intertextualidade*: Graciliano se imagina escrevendo acerca de Cláudio Manoel da Costa e, em um jogo especulativo, compara *presente* e *passado*, realizando a *ficcionalização* da História. Na opinião de Melo Miranda, a rememoração do passado evolui a partir de uma dupla ruptura, que se relaciona com o tempo e com a identidade: o *eu* rememorado difere do *eu* atual e este pode afirmar-se em todas as suas prerrogativas (1992, p. 31). Este fingimento se tece por dois fatores, também na abalizada palavra de Wander Melo: 1. a ***liberdade***, já indiciada no título da obra, situada numa escrita em que se mesclam vários gêneros que não se fixam especialmente em nenhum; 2. correlato ao primeiro, o segundo fator revela que o texto se realiza em um duplo desdobramento, isto é, no diário de Graciliano Ramos.

3.5.1 A escrita e as vozes

Ao analisar a estrutura fabular de *Em Liberdade*, o leitor corre o risco de assombrar-se com a combinação dos elementos factuais do relato, tendo em vista a forma irregular escolhida pelo ficcionista para articular as “vozes” no

processo narrativo decorrente. É complicado até para distinguir entre voz da personagem e voz do narrador, pois, não basta diferenciar *homem*, de *autor* (*homo scriptor*), é preciso reconhecer ambos, *autor* e *narrador*. O relato, como se sabe, é de propriedade do *autor* que, a princípio, assume, toma a palavra, a autoria e a história, fundindo-se com o narrador. Não obstante, Santiago preserva a superioridade do “escritor”, que não se deixa enganar pelo próprio relato, nem quebra a ilusão dramática ao apontar ao leitor todos os fios com que trama sua invenção.

Sabe-se que após o século XVIII o romance tende ao *seqüestro* do autor, que passa a mero prefaciador; ou seja, exerce o papel de relator. Mas a partir do Realismo, propugna-se pelo autor imparcial, objetivo e impessoal, em correspondência com o nível apreciativo: a reflexão moral integra-se em cada parte da história. Num primeiro nível, esse ideal de objetividade corresponde a uma das concepções do gênero, chegando quase a identificar-se com ele. Não se admira, então, falar-se, nesse tempo, de *autor presente* e de *autor ausente*.

O crítico literário, Oscar Tacca, declara, em sua obra *As Vozes do Romance* (1983), que há uma difícil tensão nas fronteiras entre o *autor* e o *narrador*: se, por vezes, o ‘autor’ está presente, não se pode fazê-lo calar-se; se a voz do ‘narrador’ é legítima, a do autor torna-se intrusa e, se o narrador acerta ao falar e ao calar-se, o autor só acerta ao calar-se. Assim, *Em Liberdade* mostra momentos em que o ‘autor’ é eliminado para manter esse total silêncio, de modo que ele passa a representar a ‘consciência’ da personagem Graciliano, ocasionando o recurso da ‘*transcrição*’, que oculta outra diligência de maior alcance e envolvimento estético: a despersonalização

do narrador convertida em objetividade e verossimilhança, que também não deixa de ter uma relação com a *intertextualidade*: “Esta entidade a que chamamos ‘autor’ surge muitas vezes na obra, por detrás do narrador, não confiando inteiramente nele, arranjando, compondo, aclarando, acrescentando, completando” (TACCA, 1983, p. 19). Sua intervenção pode ser sutil, ou escancarada, refletindo uma imagem autoral que não aquela apresentada em outras obras do mesmo escritor, mas diferente para cada uma.

No gênero *diário*, aqui desenvolvido por Silviano Santiago, acontece de o narrador converter-se em *aparelho* do autor, em dissimulador de seus juízos e opiniões, embora seja um *diário ficcional*, projeto intertextual explícito de *mise en abyme*, em que se mantém aparentemente a voz da personagem Graciliano em narrações transsubstanciadas. Caminhando pelo avesso de *Memórias do Cárcere*, o sentido do texto de Gracil(v)iano (BELLEI, S.L. 1982, p. 4) não toma forma. Bellei diz que a dramatização da experiência de Graciliano emerge das ações experimentadas por um “eu” autobiográfico ficcionalizado.

Em certas ocasiões o narrador *retro-cede*, passa para o plano da *Advertência* através das *notas de rodapé*, elucidativas para o leitor, e se torna uma espécie de *editor* de papéis encontrados em determinada situação, lugar, ou momento. Logo, a distinção entre autor/narrador desaparece, em virtude da empatia com o destinatário. *Supostamente* deixados por Graciliano Ramos a um “editor” que os teria entregado posteriormente a Silviano, os manuscritos surgem como argumento para convencer o receptor, conforme se pode ler: “Conservei em segredo, até hoje, os originais de *Em Liberdade*. Resolvo agora

publicá-los, obedecendo ao prazo de vinte e cinco anos exigido pelo romancista” (SANTIAGO, 1994, p. 4).

Por esse caminho, estabelece-se o jogo dos reflexos entre o *texto do diário* e o *referente* no interior da própria ficção, numa composição de interfaces de *Em Liberdade* e *Memórias do Cárcere*. É preciso ler o *diário* como uma *pré-escrita* onde o narrador tudo vê oniscientemente, como se a ficção tivesse que se submeter a ele; em se tratando de *mise en abyme*, o enunciado, apesar de referencial, é ausente do novo texto, apenas um manuscrito referido, conforme aí se menciona. É ainda ausente porque em realidade nunca existiu. O receptor passa por um intrigante estranhamento ao captar a armadilha e descobrir que não se trata do manuscrito do escritor Graciliano Ramos, mas sim da experiência (?) que o modifica e ao mesmo tempo instala a ficção.

Cabe, todavia, situar com precisão a leitura do “manuscrito” para encontrar seu lugar, seu papel de ligação e de retorno do texto sobre si próprio. *Mise en abyme* não é uma configuração fixa que engendra uma figuração limitada do conjunto; nessa “parafernália literária” o que transparece não é o texto-objeto produzido, apenas, mas a engenharia sobre o texto, a *escrita leitura*, visto tratar-se de uma leitura do manuscrito feita pelo narrador, que modifica o manuscrito no livro. Desse modo, a ficção se nutre da leitura do manuscrito, mola propulsora da escrita, o narrador a desenvolve subseqüentemente supondo que o leitor releia *Memórias do Cárcere*, mas mesmo assim, essa atitude pode ‘enrolá-lo’ entre as páginas. Tem-se, então, o drama de Graciliano e, após, o *livro* (da história do drama), ou por outra, o

processo de escrita, de concepção clássica (diário) ligado ao autor Graciliano Ramos.

Não obstante, há um outro índice que, nessa técnica proposta por Tacca, vem explicar a participação do *autor-transcritor* - o artifício da distanciação ou do disfarce do autor, onde a ausência do narrador é “natural” embora convencional, visto tratar-se de papéis ou de manuscritos encontrados. A objetividade e a verossimilhança são, neste caso, caminhos pelos quais se desenvolve o **diário**, ressaltando a um só tempo o “*aspecto imparcial*” do autor, ou por outra, deseja passar ao leitor a imagem de imparcialidade e de verossimilhança, que apontam para a credibilidade do que se conta. Pela imparcialidade, omite-se a figura do engendrador, do fingidor, e pela credibilidade, acumulam-se provas e indícios da realidade documental.

Contudo, a verossimilhança apresentada pelo autor permite que a obra abra caminho para reobservar-se a ideologia sem abdicar da visão política, já figurada no início da fabulação, quando o autor se declara organizador do perfil literário de Graciliano Ramos. Silviano Santiago ‘elimina’ o autor, como se não houvesse escrito o livro, mas, sim, transcrito, acentuando duplamente o *processo intertextual*. Primeiro, pela apropriação de um texto nomeado pela crítica e, segundo, pela re-criação autoral.

O gênero desenvolvido revela artimanhas revolucionárias para a literatura contemporânea: um único emissor, uma grande confissão que supõe um destinatário interno. Mas as “memórias” facilitam a compreensão da leitura quando se pressupõe uma distância temporal do que é narrado, por ser um diário de uma coetaneidade. Santiago retoma a vida do escritor alagoano num

clímax de desequilíbrio, desde os ecos da cadeia, que se acumulam, como se as celas se fechassem com força sobre ele, até à queda do regime ditatorial de Getúlio Vargas. Por meio desta recriação o editor (Silviano?), que se arroga o mérito de ter encontrado e dado à luz aos manuscritos, dissimula e se oculta convenientemente, do ponto de vista ficcional, fazendo o narrador “flutuar” entre o *ser* e o *aparecer*, com sua tímida presença e, ao mesmo tempo, pela falsa ausência, flagrantemente ilustrativas. A narrativa de *Em Liberdade* não camufla, porém, uma verossimilhança, que é relevante para a avaliação da obra; como se não bastassem as palavras do “Editor”, o narrador conta com a credibilidade de quem o lê, ou com a sua desconfiança, de qualquer maneira, com algumas garantias: há um texto transgressor, mas há um bom argumento e também o reconhecimento por parte do leitor experiente de “pistas” que o conduzem ao texto-mestre.

Por outro lado, está implícita uma outra personagem, “Silviano”, que “se liberta” pelo processo de fingimento em que se enreda no transparente jogo autor-narrador e narrador-autor, sugerindo ser o autor quem comanda o narrador e se apropria da personagem.

Determinados paradigmas atípicos estão, também, em relação com os vários tempos que se entrecruzam e se correspondem, a saber: o tempo da escrita (quando se escreve), o tempo da leitura e o tempo da narrativa, que implicam o futuro, ligado quase sempre ao tempo da escrita. Enquanto isso, as *notas de rodapé* formulam comentários, como parte das digressões metatextuais que aprofundam os traços polifônicos da narrativa. Ocorre, então, uma oscilação entre a natural ausência do autor (embora implícito) e o artifício

do autor, dito *transcritor*. A princípio, o narrador impõe condições narrativas para ser aceito, para que ele próprio se aceite, num processo duplo de convencimento, através de duas personagens principais – Silviano e Graciliano, além de convencer o narratário a aceitar a história como se não houvesse disfarces. Assim, o leitor recebe por esse viés as memórias, sem lembranças que obedeçam aos fatos históricos sucedidos no Brasil, com datas a serem confirmadas nos registros, que demarcam a história não só do país, mas do mundo.

Os relatos “artifíciosos” do autor arrogam-se o mérito de Silviano Santiago ter dado à estampa manuscritos que prenunciavam o grande livro *Memórias do Cárcere*.

3.5.2 Das memórias ao diário

Ao se referir à importância das “memórias” na Literatura, Alfredo Bosi (1971, p. 470-478) lembra que se tornaram tradição, mormente na literatura moderna. Assim foram as memórias políticas e históricas acerca dos movimentos iniciais do anarquismo e do comunismo no Brasil, já referidas em *Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramos.

É nesse contexto que se inscreve *Em Liberdade*: um texto “difícil” que se diferencia de outras narrativas políticas. Silviano Santiago se volta para o processo social de reconstrução de identidade de um indivíduo, que emprega a

íntima relação entre memória (passado), vivência (presente) e projeto (futuro), recorrendo a discursos escritos, percepções da existência histórica (individual ou coletiva). Constrói uma teoria para enlaçar sua “vítima” com retalhos de outras criações, alheias, “com as quais Graciliano Ramos não tem nada que ver” (SANTIAGO, 1994, p. 8). E assim, sucessivamente, engendra seu Graciliano Ramos.

Seu empreendimento literário diferencia-se do comum por increver-se num contexto que *convém ao fruidor*, ou seja, repensa a história do Brasil por meio do relato experiencial. A memória onde ocorre a história alimenta-a, tentando resgatar o passado que serve ao presente e ao futuro. Compreende-se, então, o objetivo de Silviano Santiago em reviver a memória, fazer a história de um país, com um repertório de fontes originais fundado em pesquisas. As *Memórias do Cárcere* são lidas por *Em Liberdade* em um jogo intertextual especular que desvia “a ingenuidade e o imediatismo que comprometem a plena realização artística e a efetiva ressonância política da grande maioria de textos similares no âmbito da literatura brasileira” (MIRANDA, 1992, p. 19).

Por meio dessa recriação, a personagem ouve gritos, no vazio da dissolução do sentido da vida, tornando-se um homem amargo, profundamente desiludido em face dos valores e compromissos que durante anos regeram sua existência, cuja significação subitamente se perdeu. Nota-se que Graciliano quer estar em harmonia com o cotidiano, de seu ser com o mundo que o rodeia, bem como de um sistema de valores segundo uma consciência que esteja atrelada ao todo. É o homem-escritor que precisa lutar pela sobrevivência, que se revolta com procedimentos de um certo comodismo de

estar na vida e que, afinal, acabam por levar ao impasse, nas malhas do tecido político que lhe fizera frente.

A situação do autor de *Vidas Secas*, em 1937, seria o ponto de intersecção histórica, de uma linha do passado (o suicídio) de Cláudio Manuel da Costa, e de outra, do futuro (o suicídio de Herzog), articulando, desse modo, a *performance* do intelectual brasileiro em fase do regime autoritário e conservador. Silviano flagra, inclusive, momentos críticos da cultura nacional num viés literário que revela especialmente os períodos de regimes autoritários do Brasil, sob a ditadura Vargas, a partir dos anos 30, e sob a ditadura militar, a partir dos anos 60. Como se sabe, a censura e a repressão exercidas por essa ditadura foram nocivas para os artistas e para sua família, atingindo-os fisicamente, moralmente e economicamente, devido à grande injustiça que representaram contra a sociedade. Neste centro de irradiação política, Santiago instaura o núcleo polarizador de uma reflexão em torno do intelectual e o poder, questionando a ficção brasileira sob o impacto da repressão e da violência. Desmistifica-se o autoritarismo e suscita-se o confronto desses sistemas políticos e artísticos remetendo a problematizações acerca das rupturas que a arte gera, na prática de uma força de resistência revigoradora, além de levar a eventos análogos, ocorridos na história de países como o Brasil.

Cabem, ainda, outras considerações a respeito de *Em Liberdade*, concernentes ao processo pelo qual Silviano Santiago incorpora o Graciliano Ramos de *Memórias do Cárcere*. A ficção se localiza no período pós-libertação do autor de *Insônia*, entre a sua saída da prisão, a 13 de janeiro de 1937 e a

instauração do Estado Novo, relatando momentos da realidade política brasileira, das lutas pela liberdade em um *diário* escrito por Graciliano Ramos (1892-1953) feito personagem, através de uma trajetória marcada pela profunda consciência que dialoga com a realidade.

Trata-se de uma obra de fronteira, pois, nesse livro, tangenciam-se a autobiografia, a crítica literária e o memorialismo. Sua liberdade se fixa no *olhar crítico*, do doador da voz ao “eu” graciliano para quem a idéia da prisão quase dava prazer. Trata-se, como se vê, de um *pós-texto* que se descola das bases do texto-mestre, *Memórias do Cárcere*. O processo dialógico se cumpre no jogo de trocas entre a obra de Graciliano Ramos e o conteúdo ficcional construído no diário, a partir de dados biobibliográficos e históricos do período em que se situa o escritor alagoano. Silviano conta com a “cumplicidade” do leitor, nessa nova tarefa que começa por cooptar, delegando-lhe a própria organização do enredo. Que “se vire”, para decodificar as frases e o enredo (SANTIAGO, 1994, p. 22). Após seu livramento do cárcere, a personagem vai viver como hóspede do escritor José Lins do Rego; episódio que chama a atenção para a necessidade da retomada física de Graciliano que inicia o diário afirmando que não sente, nem deseja sentir seu corpo. Quer, antes, recuperar sua capacidade física e a capacidade de trabalho. São, no entanto, as caminhadas pela praia, as experiências à beira-mar que acompanham esta retomada; o mar, a areia, o ar que respira começam a coadjuvar sua volta ao domínio pleno de suas forças, visto que para ele mar e homem são tenebrosos e discretos; e confessa o desejo de ir à deriva, de encontro ao desconhecido, mas não encontra forças.

Constata, desse modo, que não sabe conviver mais com seu corpo doente, no calor úmido do Rio de Janeiro, além de sentir-se preso dentro das quatro paredes do quarto em que se hospeda. Tem a sensação do que permanece em um indivíduo submetido ao regime carcerário: após a absolvição e a libertação, locomove-se como se o “puxassem por cordéis”: “Achava-me inútil. Não serviria para nada à criatura” (SANTIAGO, 1994, p. 234).

São setenta e dois dias organizados em duas partes, a seguir: Primeira parte: 1937 - Largo dos Leões, onde Graciliano e sua esposa Heloísa estão hospedados, na residência do escritor José Lins do Rego; Segunda parte: 1937 - Catete, na pensão para onde se transfere Graciliano.

Para complementar estas reflexões faz-se um breve esquema de alguns dias em que ocorrem os relatos, a saber:

14 de Janeiro - Graciliano e a relutância em se olhar no espelho (medo de adentrar o diário)?; da motivação dos reveses da sorte; perseguição política e vingança pessoal; pensamentos relativos à oposição; caminhada pela praia de Ipanema com a esposa Heloísa. *16 de Janeiro* - relatos da saída da prisão; da consciência dos problemas a não querer voltar para Maceió. *18 de Janeiro* - recepção de Graciliano aos amigos intelectuais; comentários de Graciliano acerca de algumas visitas que recebeu na prisão. *21 de Janeiro* - Considerações de Graciliano sobre política e sobre o nacionalismo de Getúlio; comentários de Graciliano acerca do mau relacionamento entre ele e a esposa. *22 de Janeiro* - Observações de Graciliano sobre ter seguido uma garota. *25 de Janeiro* - Comentários sobre a ida de Heloísa a Maceió para vender a

residência do casal; considerações de Graciliano em torno da educação dos sete filhos; observações acerca da conversa de Naná, mulher de José Lins do Rego; Conversa de Naná com Graciliano, sobre Heloísa; comentários em torno das atitudes da esposa; sobre a obra e a vida de José Lins do Rego.

1 de Fevereiro - reflexões de Graciliano acerca da lógica que norteia o seu diário. *3 de Fevereiro* - Considerações gerais de Graciliano sobre o Carnaval. *10 de Fevereiro* - Observações de Graciliano a respeito de algumas visitas que recebeu na prisão. *14 de Fevereiro* - Comentários de Graciliano sobre política, em geral. 15 de fevereiro - Exposição das idéias de Graciliano, a respeito da pensão.

03 de Março - O sonho de Graciliano com o inconfidente Cláudio Manoel da Costa; a decisão de escrever um conto em torno do episódio da morte de Cláudio; a desconfiança sobre a “*causa mortis*” do poeta: um assassinato? (a “cena do suicídio” de Cláudio é, na realidade, uma alusão à morte de Wladimir Herzog). *26 de Março* – último capítulo do diário. Heloísa volta ao Rio com duas filhas menores.

Resta a questão: com qual *liberdade* - no âmbito individual e coletivo e em diversos períodos históricos - se depara no relato?

São duas personagens da história do Brasil, diacronicamente situadas, que se entrecruzam em sincronia, para originar uma reflexão em torno de sua análoga experiência: Graciliano Ramos e Cláudio Manoel da Costa.

Como se ponderou no transcurso desta análise, a saída de Graciliano Ramos da prisão acarretou-lhe a supressão de meios para suprir as necessidades essenciais de sobrevivência: ser obrigado a valer-se, com a esposa Heloísa, da hospitalidade do escritor José Lins do Rego significa, enfaticamente, reconhecer-se entre os humilhados e ofendidos, no caso os da repressão da ditadura Vargas.

Desde logo já se depara com a eloqüência discursiva de Santiago, ao visualizar um Graciliano *por dentro* e captar as sensações íntimas de tristeza e desamparo, de debilidade física e financeira, como decorrência das arbitrariedades do poder, sobre o cidadão. Eis porque o uso da primeira pessoa fascina o escritor-personagem como processo eficaz de alcançar essa intimidade das personagens que povoam suas obras. Então, o primeiro desafio a Graciliano é encontrar o sentido para a **liberdade**, que se opõe, no *texto subvertor*, ao cárcere do *texto-base*. Para Graciliano libertar-se significava caminhar sozinho. Mas o desafio prossegue. O narrador exercita o lado da *liberdade individual* no momento da criação literária, através da personagem, como se o indivíduo saísse de si e se abrigasse à luz da escrita. Nota-se que Graciliano-personagem dá-se conta de que o vínculo com a realidade contextual não se desfaz e a liberdade do indivíduo, por decorrência, também não: “Tiro o meu corpo da prisão dos homens e retiro a minha vida da cadeia divino-humana dos poderosos. Terei forças para continuar enfrentando os homens que constróem celas e os homens divinos que tecem destinos?” (SANTIAGO, 1994, p. 31).

Nessa linha, reconstruiu-se um passado histórico, problematizado na operação memorialista, referencial ou mesmo ficcionalizada, também pelo testemunho do testemunho, do diário e da autobiografia. Passa-se a limpo um período cáustico da existência de *Graciliano Ramos*, o de 1937, que literariamente não havia sido tratado. Graciliano Ramos não tinha por hábito repetir-se tecnicamente, para ele uma experiência literária efetuada era uma experiência humana superada. Assim, durante o período do cárcere anotou fatos gerados à sua volta, dia após dia, além de suas reações diante das notícias do Brasil e do mundo, incluindo desde as preocupações com o seu sustento e o de sua família, até aos sinais da crise mundial em que eclodiu a Segunda Guerra. Percebe-se que a *narrativa subvertora* dá margem para uma releitura das “falsas” reminiscências deixadas nos “manuscritos” sobre *Memórias do Cárcere* (1953), adicionadas à extensa averiguação acerca de seu autor, resultando num espelhamento em que ficção e realidade interagem, se desdobram em narrativas múltiplas através da *intertextualidade*, que funciona como um dos índices mais significativos do texto: Graciliano projeta-se no passado, recria figuras como o poeta da Inconfidência, Cláudio Manoel da Costa, seu alterego que escapa à força e se suicida, “livre” por um breve instante, entre a prisão e a ditadura. Esta não será, todavia, a única incerteza que a leitura gera, pois instala-se por vínculos com outras - quando haveriam ocorrido efetivamente os fatos? Onde? Teriam acontecido? Importa que as memórias não desembocam num epílogo, o diário parece deter-se num ponto calculado e com data. O autor de *São Bernardo* viveu o período getulista 1930/1945, quando a repressão era intensa e sua obra se constrói nos anos

trinta. Ao relatar suas experiências na prisão, seu trabalho resulta num conjunto, um novo texto com o concurso de textos alheios – entremeando experiências pessoais e alheias, apresentando-as ao leitor como resgate de vivências criticamente reconstruídas. A intencionalidade das *Memórias do Cárcere*, organizadas para o recuo ao passado, funciona como palimpsesto do período histórico da sua produção, conforme elucida Wander Melo Miranda em *Corpos Escritos* (1992, p. 94).

Desafio constante à leitura, por sua imprevisibilidade e complexa articulação, o texto requer um receptor desarmado quanto à infração aos padrões convencionais do gênero, em disponibilidade para uma visão crítica das situações históricas do Brasil. Só então estará apto a avaliar o aparente pessimismo do escritor, as lacunas histórico-contextuais e a experimentar uma prosa diferenciada da tradicional.

Preocupado em trazer à baila versões questionáveis de algumas realidades com denominador comum, de diferentes tempos, Santiago testa os horizontes da escrita, numa prosa onde se mesclam características estéticas e didáticas. Subtraindo-se da narrativa pela retórica de simulação, abre espaço de participação ao destinatário para a chance de não ter pensamentos e sensações distorcidos e tornar-se bem-informado quanto aos vários problemas que atingem a arte, a política e a economia. Ao reapossar-se da escrita de *Memórias do Cárcere*, abordando já o período da ditadura militar, situado entre 1964 e 1985, o narrador de *Em Liberdade* levanta do passado contrasensos na vida de Graciliano Ramos por meio de situações conflitivas, como aquela em que a personagem declara ser um jornalista que não trabalha em “redação de

jornal”, ser um romancista que não vai além da primeira edição, um político “abortado” da penitenciária, um pai solteiro que reside em pensão e um trabalhador desempregado. Não querendo mais se deprimir finaliza a relação (SANTIAGO, 1994, p. 214).

Desse modo, o prévio conhecimento do leitor revelará outros focos de tensão e de concentração da escrita tradicional, em virtude de a nova proposta funcionar como um choque, sem evasivas, nem sombras, apontando para situações emblemáticas como a da morte de Herzog, ou de Cláudio, que, no fundo, fazem ponte com a da vida real de Graciliano na era de Vargas, e com outro vivenciamento mais recente, de Silviano no período da Ditadura Militar. Dada a suscetibilidade à repetição em função da acumulação cultural e da memória de cada época, o receptor se apercebe de que a leitura múltipla emerge de sua experiência com a intertextualidade que tanto o articula com o padrão antigo, como se alarga com a leitura do momento em que se realiza, sem que se perca a linha de coesão do texto. Para Júlia Kristeva (1969), este tipo de escrita elabora o discurso textual sobre os “escombros” do texto subvertor, numa narrativa tradicional pronta a adaptar-se às transformações ficcionais atualizadas, à sua desconstrução.

Quanto à *autobiografia*, um processo ajustado ao discurso de *Em Liberdade*, foi também uma das ferramentas do autor de *Vidas Secas*. Em *Linhas Tortas* já havia relatado os mecanismos de criação de suas personagens ao considerar que foram frutos de suas observações do cotidiano; presumivelmente, seriam pedaços dele próprio, como o coronel, o vagabundo, o funcionário e até mesmo a cadela que também os protagoniza. O escritor

nunca saiu de si mesmo, desdobrou-se dramaticamente nas figuras de seus livros, com comportamentos diferentes, a tomar ares desta ou daquela personagem. Logo, a reversibilidade das relações entre o *autobiográfico* e o *ficcional* desvela-se nas propostas estabelecidas pelo pacto romanesco que se estabelece.

O destino dos fatos memoráveis de *Em Liberdade* teria sido apenas de uma paráfrase se um endosso da palavra autoral não levantasse os posicionamentos próprios que ela representa. *Em Liberdade* “foge” da *prisão de uma forma, ou fórmula* – outro fato a ser reiterado. Está na articulação ou desarticulação de várias formas como já foi dito, numa complexa montagem intertextual. Por isso multiplicam-se, também, as indagações que ficam a respeito do que ocorre com os textos vindos de outros textos, nesse novo texto. Por exemplo: uma personagem deseja viver aquele momento presente só seu, e, através dele, mostra conhecer melhor as idéias que são de sua posse, ou as do narrador-autor, Silviano. Pelo que se dá a entender, o grande motivo, no ato de criação da escrita, corresponde a um desejo de Graciliano, de querer sentir seu próprio corpo: “Quero que todo o meu eu seja – agora e hoje – apenas um emaranhado, pesado, denso e consistente de frases. Elas camuflam um corpo dolorido que não quer pensar nas dores sofridas que castigam os sentidos e a memória” (SANTIAGO, 1994, p. 21).

O corpo abriga, porém, uma associação de motivos que lhe dá uma boa imagem: as sensações de Graciliano, após os momentos em que sonha com Cláudio Manoel da Costa, o poeta da Inconfidência Mineira. Decide pela recuperação de sua história, ou seja, pela vida e prisão do poeta, deixando

transparecer que a voz recuperadora de quem escreve fala por Graciliano, identificando-o com Cláudio; só dessa maneira tem-se o reconhecimento do caso do jornalista Wladimir Herzog, morto durante o período da ditadura militar, pós-64, e o relato de como os governos autoritários foram uma constante no Brasil.

Em uma tentativa de reflexão concludente, pode-se deduzir, do exposto, que *Em Liberdade* reflete a experiência de um indivíduo (Graciliano), vista através da experiência do outro (Silviano), esclarecendo-se as duas mutuamente, não implicando isto em abolição da diferença. O narrador deixa patente, ainda, sua decepção com o papel omissivo de alguns intelectuais nos processos políticos e sociais da nação, quando, na maioria das vezes, tornam-se reféns do aparato burguês e das necessidades cotidianas.

Silviano protagoniza Graciliano; procura a pessoa que o habita; Graciliano fala em um *eu*; Silviano em um *tu*; entre um e outro há uma relação ontológica, ambos anunciam indistintamente o puro princípio de si. O diário representa, pois, um momento de integração em um todo, de *estar-sendo*, por isso, não há desdobramento em vários planos narrativos: o protagonista-narrador (Graciliano) ajusta-se ao que Graciliano Ramos foi enquanto esteve nas prisões - um prisioneiro. É sua experiência de ex-detento que lhe facilita ser o próprio estruturador da ação e, se as incursões ao passado são constantes, facilita estabelecer o projeto do diário. O passado são as motivações composicionais e a narrativa em primeira pessoa explica-se pelo tema desenvolvido, logo, é a tentativa de um reconhecimento em si e nos

outros. Ninguém a pode efetuar melhor do que o próprio actante relatando a sua experiência pessoal.

Se o diário sugere urgência de uma presença do homem no mundo, *Em Liberdade* transpõe para o plano da arte o que obceca Graciliano: o significado do homem sobre a terra. Fechado nos círculos concêntricos do seu horizonte existencial, Graciliano mostra suas perplexidades de protagonista. Esta tendência de Graciliano, enquanto protagonista de *Em Liberdade*, reenvia à do autor alagoano: adentrar esse terreno alucinatório que é o do homem para dentro de si, com selo inconfundível do próprio *eu*.

Adicione-se a toda essa “parafernália” a coincidência entre o tempo presente que se realiza no quarto de pensão, e o tempo de ser, ao nível do discurso. Pela memória do protagonista estrutura-se a sintagmática narrativa, visto que ele relata suas aventuras e desventuras através da evocação; por meio dela centra os acontecimentos numa espécie de calendário interior. Como Silviano Santiago anota em *Em Liberdade*, Graciliano escreveu o diário durante dois meses e treze dias. “É possível que Graciliano, um tipo psicológico racional introvertido, na fase imediatamente posterior a sua libertação, ainda diante das misérias imagináveis do cárcere, esteja comprovando a falência da sua função pensante, o colapso da razão” (SANTIAGO, 1994, p. 10).

A narrativa também se marca pelos agentes físicos, sem a intervenção do tempo; os fatos tanto podem ter ocorrido antes como depois; a relação do tempo com a história registra-se pela incerteza - a ambiguidade seqüencial. São como “vagas” desordenadas da memória, intercaladas no que deveria ser a continuidade lógica das situações. Trata-se de uma narrativa embaraçosa

para o leitor da prosa tradicional, que se confunde com a interposição de *eus*. É o novo texto oferecido, sua contemplação, o pacto proposto ao leitor, diante do espetáculo criativo – a invenção pela palavra, deslocada dos parâmetros normais. No espaço da diferença é que se colocam *Memórias do Cárcere* e *Em Liberdade*. Este pacto que destaca o desmembramento do autor em várias ‘personagens’ deixa entrever a noção de autor como *ser de papel*. A noção de autobiografia, por sua vez, “não é vista como representação verídica e fiel de uma individualidade, mas como uma forma de encenação ilusória de um *eu* exclusivo” (MIRANDA, 1992, p. 38).

Silviano Santiago escreve, todavia, nas notas de esclarecimento (p. 15), que introduzem o assunto de *Em Liberdade*, o seguinte:

“PS: O enigma perdura: por que Graciliano mandou queimar os originais de Em liberdade? Tentemos uma explicação: os textos de Em liberdade e das Memórias do Cárcere não se casavam, não podiam coexistir simultaneamente no seu espírito. Era com o sacrifício de um que escrevia o outro, e vice-versa. Lembremos algumas datas: em 1937, tem de recalcar completamente a experiência da cadeia para escrever Em liberdade. Em 1946, quando escreve os primeiros capítulos das memórias do cárcere, desfaz-se do Diário, dando-o de presente a um amigo. Em 1952, tendo nas mãos os futuros quatro volumes das memórias, só pode querer sacrificar, pelo fogo, Em liberdade”. (O mesmo)

4 O ESCRITOR E A ARTE DE ESCREVER

Neste capítulo, reflete-se sobre a literatura dita engajada, do escritor e de seu espaço de atuação da obra, cujo conteúdo evoca o papel que o Autor, enquanto que tem o domínio da palavra, formula e desenvolve, na criação de histórias críticas, denunciadoras de fatos e ocorrências gerados no âmbito social e político subjacentes a sua escrita.

Deu-se ênfase às propostas teóricas constantes em *Marxism and Literature* (1977), de Raymond Williams e *Literatura, História e Política: Literaturas de Língua Portuguesa no século XX* (1989), de Benjamin Abdala Júnior.

A primeira medida foi a de observar nas obras *Em Liberdade* (1981), de Silviano Santiago e *Espingardas e Música Clássica* (1987), de Alexandre Pinheiro Torres, o olhar desses autores para a questão da Nação, para a forma abrangente de tratarem o social e o textual, na mira das verdades e

falsificações, para além de convenções literárias e de lugares-comuns ideológicos. Constata-se que há analogias entre seus discursos, no que respeita à avaliação crítica acerca de alguns fatos históricos do Brasil, de Portugal e do mundo, como seja, a política de Getúlio Vargas e a de Oliveira Salazar, cujos governos ditadores impuseram, especificamente no caso de Graciliano Ramos e de Alexandre Pinheiro Torres, tenaz perseguição aos seus escritos.

4.1 O Autor/Escritor

Como a figura do *Autor* tornou-se muito questionada nos últimos tempos, por isso é constante levantarem-se indagações, a esse respeito. O termo tem sido empregado, em certas ocasiões, de maneira simplista, no sentido de “produtor do texto”, ou para designar a quem se atribui a atividade de escrever. Houve tempo em que o “verbo” era compreendido relativamente a Deus, ou a Cristo, ou seja, a Autores da condição humana, associado no sentido de “autoridade”. No próprio período medieval e renascentista seu emprego literário esteve intimamente ligado a *Autores* significando autoridade, quando se desejava referir aos Clássicos e às suas obras.

No período moderno, tem-se uma relação entre a idéia de Autor e a idéia de “propriedade literária”, que incita os escritores a protegerem suas obras pelos direitos autorais e por meios semelhantes, num mercado burguês. Cumpre lembrar que a categoria de “autor” se situa na mesma categoria do “escritor” que empresta à obra que escreve todo o seu ofício, todo um passado

de informação literária e artística, além do seu caudal de conhecimentos e idéias (não só as que sustenta na vida real) ao serviço do sentido unitário da obra que elabora. Assim, pôde-se constatar neste trabalho que, em *Em Liberdade*, Graciliano, ex-presos político, mostra-se preocupado com o mercado de editores e com o problema da pouca recompensa financeira que suas obras recebem. Então, desabafa: “Amigos que trabalham em redação de jornal têm sugerido que submeta à apreciação dos redatores chefes minhas resenhas de livros e até mesmo pequenos contos. Não pagam bem. Dá para o cigarro e a aguardente” (SANTIAGO, 1994, p.183).

No subcapítulo *Reflexos Neo-Realistas em Espingardas e Música Clássica*, referido neste estudo comparativista, observou-se que o livro havia sido escrito de janeiro a julho de 1962, em pleno vigor do movimento neo-realista. Foi engavetado e não pôde ser publicado por não condizer com as propostas “direitistas” do governo salazarista. Ao retomá-lo, Pinheiro Torres achou que o livro necessitava de corte e de certa reescrita. Mas a editora também teve problemas e, desse modo, voltou novamente à gaveta, que, desde 1965 já não se localizava em Portugal, mas em Cardiff, na Grã-Bretanha, para onde o escritor se mudou definitivamente. Felizmente, o livro veio à estampa, em 1987, vinte e cinco anos depois, comprovando-se, mais uma vez, os difíceis problemas que um Autor enfrenta ao se comprometer com uma literatura dita engajada com o social.

Há também a complicada situação dos autores, em geral, quando se trata de definirem-se tendo em conta sua pessoa física e a que gera um produto social. Observe-se esta tentativa de entendimento, à luz de Raymond

Williams, em sua obra *Marxism and Literature* (1977): geneticamente determinado, o Autor é específico, enquanto indivíduo físico; é também específico, enquanto indivíduo social, dentro das formas sociais de seu tempo e lugar. Importam, então, as formas e as convenções das quais o indivíduo parte para ser um autor. Sua autonomia individual fica sujeita a ser atingida. A fragilidade do “Autor” como indivíduo, contribui para que haja uma interferência, por vezes, injusta sobre ele, outro ponto de embate para o *scriptor*. Qualquer tentativa de autonomia individual que afaste radicalmente as condições sociais inerentes a uma individualidade prática, mas que tenha, em outro nível, de reintroduzir essas condições sociais, como prática contumaz do mundo cotidiano, pode remeter à autocontradição e à hipocrisia ou desespero. (WILLIAMS, 1977, p. 193). Esta ocorrência modifica o sentido de autonomia individual, uma vez que o conceito de indivíduo e o de sociedade acabam por unificar-se, de forma radical, dialética.

Acima de tudo, não se deve contrapor sociedade a indivíduo porque este é social e sua manifestação de vida é social; a particularidade de cada homem é que faz dele um indivíduo. Na história cultural, se duas ou mais pessoas mantêm uma inter-relação atuante, a obra literária por elas produzida não pode resumir-se apenas a uma soma de contribuições isoladas. É o que ocorre nas obras aqui analisadas, nas quais se trata literariamente do assunto coletivo, além da contribuição consciente para as relações sociais reais.

A prosa de Silviano Santiago e a de Pinheiro Torres, como aqui se confirmou, não se descolam do mundo, mas o transcendem. Eis aqui uma das tarefas para um autor engajado: manter-se alerta e distinguir o surgimento de

novos sentimentos e novas idéias que superem a “graça mordaz” e o “oportunismo barulhento” tão comuns nas narrativas do século XX.

Uma tipologia literária que aqui também merece ser revista é a da *biografia*: quando se toma conhecimento da vida de um escritor, sua identidade aflora e ele passa a ser visto no plano das convenções formais do momento em que é biografado, com os informantes que o identificaram, como o do local em que nasceu, das pessoas que surgem à sua volta e de muitos outros instantes que, de certa forma, serão definidos por ele.

Anteriormente, nesta pesquisa, fez-se uma incursão ao trajeto biobibliográfico de Camilo Castelo Branco, Graciliano Ramos, Alexandre Pinheiro Torres e Silviano Santiago, para verificar-se a importância do eixo informativo enquanto fornecesse subsídios para um estudo analítico-crítico. Por esse motivo, também se enfatizou a idéia de ter Alexandre Pinheiro Torres vivido num momento literário em que florescia, em Portugal, o Neo-Realismo, fato que induziu a fazer-se o levantamento de alguns reflexos neo-realistas em sua obra, dado que, naquele momento, estava vivo o espírito de uma estética literária que envolvia não só o escritor, mas também outros que com ele conviviam, entre os quais os próprios críticos e até familiares ou de diversos níveis de relacionamento. Sendo assim, até o momento em que se leu acerca da vida e da obra desses autores, de lugares e épocas diferentes, obteve-se resultado satisfatório, porque a partir de então, determinados fatos, antes de grande vulto, minimizaram-se enquanto objeto de interesse, assim como relações pessoais ou culturais com escritores que, se anteriormente poderiam ser consideradas como decisivas, diluíram-se e se tornaram contraditórias. De

sorte que, para abranger os traços identitários de um autor não basta simplesmente juntá-los, é preciso observar suas relações interpessoais, no âmbito social, onde se desenvolveram outras marcas identitárias distinguíveis. Esse processo é, na opinião de Williams (1977), uma descoberta recíproca do verdadeiramente social no indivíduo e do verdadeiramente individual no social.

Se a autoria pode ser concebida como os diversos sentidos ativos da formação social, de evolução individual e de invenção cultural, depreende-se que Torres, Graciliano, Camilo e Santiago são escritores que atuaram ao nível dessa evolução pessoal, criando obras que mantêm uma relação completa de uma formação social.

4.2 O Compromisso e o alinhamento da Escrita

Alinhamento e compromisso, termos que se referem às relações entre Escritor e Sociedade, são propositais para estas reflexões. Trata-se de um reconhecimento de homens específicos em relações específicas, com situações e experiências específicas, segundo Raymond Williams define em *Marxism and Literature* (1977). Sabe-se que a obra de um autor deve estar *alinhada* com outras práticas, por ser a expressão da experiência, de certa forma, selecionada a partir de uma perspectiva específica. Ao conceber a sua mensagem literária, um escritor precisa cuidar-se para não apresentá-la como num texto especificamente político, com o risco de transformá-la num panfleto,

ou de estrito interesse social, pois só desse modo estará incluído num alinhamento. A propósito, cite-se a obra *Cacau* (1933), do escritor brasileiro, Jorge Amado (1933), referida no primeiro capítulo desta pesquisa, que já revelava sérias manifestações partidárias. Isto remete à idéia de como um escritor não pode perder de vista a natureza literária de suas obras. Por acaso, *Cacau* não só se organiza à sombra explícita de documento verídico escrito – as cartas de trabalhadores – mas especificamente sob a rubrica de um gênero literário canônico e, em última instância, é como romance que o relato requer que seja lido.

Em *Literatura, história e política* (1989, p.117), Benjamin Abdala Júnior considera que, a tendência política deve implicar-se na tendência literária. A expectativa do leitor é a de que o Escritor, com relativa autonomia, se atualize em formas criativas sem radicalidade, ideologicamente falando, sem cair de outro lado, o da radicalidade artística. Torres e Santiago estão isentos dessas radicalidades; sua perspectiva externaliza-se em sua proposta literária, ou por outra, não se apresenta com prejuízo desta: são alinhados e comprometidos, características comuns a artistas dessa verva. Com eles a prática literária atinge o desejável nível artístico e ideológico, sem que sua obra perca a literariedade, no dizer de Abdala Júnior (1989, p. 162). Além do mais, os autores pontuam um percurso histórico voltado para a *re-construção* de um imaginário identificado com as formas de pensar a nacionalidade, em regimes ditatoriais. Ao centralizar o *amor-paixão* como um elemento de ruptura, sob o pano de fundo da derrocada do império ultramarino português (perda do enclave), Alexandre Pinheiro Torres realiza uma simbolização dos destinos de

seu país, subvertendo a relação irrealista que Portugal vinha mantendo consigo mesmo, ocultando sua efetiva identidade histórica e seu estado de fragilidade interna. Veja-se o caso do Juiz Tadeu de Albuquerque que, com a sua coxartrose, personifica o “arrastar-se” de Portugal, para compor o símbolo de um país que não evoluía; como um Salazar travestido em *sósia paródico*, segundo Bakhtin propõe na obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento. O contexto de François Rabelais* (2002). Observa Bakhtin que, “no folclore dos povos primitivos, paralelamente aos mitos sérios, há mitos cômicos e injuriosos; paralelamente aos heróis, seus sócias-paródicos” (2002, p. 5). Portanto, de condutor de uma pátria, como se fosse invencível, essa grandeza salazarista que contamina a personagem Tadeu de Albuquerque alastra-se na narrativa e transparece ainda nas figuras dos PIDES, a todo instante e lugar, nos homens da Guarda Nacional Republicana, na fuga de Simão Botelho, na tortura de dois operários etc. mostrando o alto preço que uma nação agrária, aquém dos níveis de desenvolvimento do sistema ocidental industrializado, teve de pagar pela ascensão ao patamar de país em vias de industrialização, que não estava sequer isento de escândalos, de suicídios, conforme almejava Salazar. Eis um dos pontos de *alinhamento* pelo qual Alexandre Pinheiro Torres se propôs conferir as “verdades históricas” com as verdades por ele examinadas, para registrar a ancestral condição de resignação, a inabalável credulidade, enfim a realidade social de seu país. Este apelo ao corte político-filosófico confunde-se, todavia, nas duas obras, graças à visão análoga sobre os governos ditatoriais e sua engrenagem política *non grata*. As “confidências literárias” de Silviano Santiago, para citar *Em Liberdade*,

têm o tom de crítica acerba, de acusação e de indignação, pelo excesso de censura, ou na falta de cesura de escritores que não souberam, ou não quiseram relatar as más condições em que viveram os presos políticos, assim como pela hostilidade ao intelectual *par habitude*.

Novos pólos de interesse substituíram, contudo, a contemplatividade dos autores: o sistema narrativo fragmentou-se, dada a *intertextualidade*; a unidade ou a síntese deixaram de ser parâmetros para dar lugar ao prazer de narrar à captação do instante, do *factum* fugitivo, caracterizando relações mais fortes entre o narrador e a estesia da palavra. Neste quadro, as suas “confidências literárias” não incluem apenas a reflexão crítica. Acolhe-se no decurso narrativo a reflexão metafísica e o instante também oferece elementos para a reconstituição pictórica, plástica, como aqui já se afirmou. Ambas as narrativas, de Alexandre Pinheiro Torres e de Silviano Santiago, constróem um presente e um passado memorial, de mergulho nas *terrae incognitae*; esses anacronismos, paisagens, misérias e injustiças, mesmo distantes no espaço e no tempo, não são opostos. A nota dominante, no caso dos dois escritores, foi a da descoberta de novo sentido, em diferentes planos, que os aproximou pelas histórias que enveredaram no emaranhado discursivo de seus livros, transformados eles próprios em personagens limadas pelas forças do efêmero ou das ordens obsoletas, contra os interesses da dominação, dialogando com a História ou problematizando-a.

Os textos simulam convincentemente o social, transformando as personagens em indivíduos de um todo gregário humano, sendo que sua existência subjetiva grupal equipara-se à existência objetiva pensante e

experiente. Isto faz com que as narrativas não se desliguem da sociedade e da história: ao dialogarem com a cultura e com o imaginário em que se inserem, os escritores tornam-se cúmplices do tempo e do espaço histórico. Problematizaram a História e o passado, num regresso por um determinado viés, o de uma espécie de *arqueologia do texto ficcional*. Ao relatarem fatos relevantes para seus países, converteram sua obra num produto muito típico para a história da ficção, mesmo tratando de eventos que já haviam sido narrados por outras fontes, fato que lhes permitiu cruzar o texto mítico e o ficcional, numa prática de intertextualidade programada: com a História de Portugal (*Amor de Perdição*, Tomada de Goa), com a História do Brasil (*Memórias do Cárcere*, Inconfidência Mineira, Ditadura de Getúlio Vargas).

A sombria visão de sociedade, nessas narrativas, *alinhas* e de *compromisso*, não leva a inspirar quaisquer modelos de segurança num momento em que a ditadura consolida-se como sistema político, mas indesejável, de muitos povos. Diante disso não se concebe a aceitação resignada como se fosse de um desígnio inexorável, o *desterro*, como única saída para se coibirem as injustiças sociais, ou o controle absoluto sobre a sociedade e sobre cada cabeça. Essa fórmula distorcida, de violência, de repressão, imposta principalmente aos protagonistas das obras em questão, seria um pseudocaminho para a paz social.

Ressalte-se que os ficcionistas realizaram suas obras a partir do ponto em que situam a literatura em favor do desenvolvimento e da desalienação. Por isso a *metalinguagem* funcionou para melhor esclarecer as novas tomadas de posição, com relação aos *livros-base*; houve, para *Em Liberdade*, uma obra

intitulada *Memórias do Cárcere*, também *compromissada e alinhada* com o social; houve outra, denominada *Amor de Perdição*; para *Espingardas e Música Clássica*, que valeram como uma espécie de autópsia de épocas impetuosas. Seus autores apanharam diversos ângulos do passado, inventaram, subverteram substancialmente e imaginaram o que teria sido da vida daqueles que figuraram nebulosamente na História, como é o caso de *Em Liberdade*, onde a voz narrativa, de forma credível, mergulhou num repositório do crime, (com Cláudio Manoel da Costa e Graciliano Ramos), levantando, do passado, algo de novo. Com base no que fica dito, os ficcionistas articularam conteúdo e forma discursiva no *alinhamento* e no *compromisso* com a sociedade a que pertencem, sempre como apologistas dos anseios de suas pátrias, pelas estratégias discursivas apontadas para o devir. Cumpre relevar as distinções entre o discurso histórico e o literário. Na Literatura, em vez da versão da História tradicional, monológica, autoritária, os autores como os que examinados, dialogam através das vozes divergentes, de diferentes consciências, por meio das quais se amalgama a perspectiva sobre os dados referenciais que depende da fala de um “eu” e da recepção de um “tu” para concretizar-se. Contudo, mesmo assumindo-se como “fingimento”, o discurso é a marca de um momento e circunstância, ou ainda, uma releitura do discurso histórico pelo olhar antropofágico dos escritores, realizado sob perspectiva crítica, de absorção das estratégias historicistas, procurando mostrar os meandros discursivos dessas estratégias.

Não se pode deixar de sublinhar, ainda, o longo monólogo de Graciliano Ramos, em *Em Liberdade*, ou os sermões de Padre Francisco Botelho, em

Espingardas e Música Clássica, que enfatizaram o discurso coletivo, comprometido e alinhado dos autores. Sem lugares-comuns, mostraram uma ideologia professada em situações conflitantes, cuja originalidade leva o leitor à coparticipação. Com bons achados de intriga, Alexandre Pinheiro Torres e Silvano Santiago celebraram a “desmesura” em todas as manifestações literárias possíveis – suas obras são elogios à força da palavra, ao vigor e à fúria da idéia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Numa primeira etapa, é oportuno registrar a importância que os Estudos Comparados tiveram para estas reflexões, graças ao alargamento de possibilidades que ofereceram para instrumentar a análise das obras *Espingardas e Música Clássica* e *Em Liberdade*, de Alexandre Pinheiro Torres e de Silvano Santiago, respectivamente. Postas *vis-à-vis*, procedeu-se à aproximação, ou ao distanciamento entre elas, examinadas pelo viés da perspectiva que as direcionava, quer no aspecto literário ou cultural, quer no das ideologias de época em que se enformavam. Assim, pelas analogias e pelas diferenças encontradas e com o concurso de dados da intertextualidade e da paródia que apresentavam, efetuou-se o trabalho aqui proposto.

Buscou-se, com relação aos textos, similaridades contextuais (dentro da dinâmica de cada série literária nacional e entre elas) e similaridades situacionais (dos fatores relativos à base histórico-social). Este cotejo, sobretudo, orientou-se na direção de identificar a pluralidade de idéias e de

novos sentidos que essas produções literárias pudessem oferecer, combinando os dados pesquisados e por elas sugeridos, aplicados ao comparativismo.

Procurou-se evidenciar a postura que aqui se assumia com relação à obra literária, entendida, então, como signo de *cosmovisão* e *ideologia*, para indicar a importância que se atribuía a uma literatura comprometida com o social e com a História, embora a obra literária não seja obrigada a trilhar este caminho. Ao apresentar-se um sumário da evolução do Neo-Realismo, movimento literário examinado enquanto contraposição às inovações anteriores do Presencismo, a intenção foi mostrar que as obras literárias neo-realistas procuraram transmitir a paisagem humana mais significativa dos diversos momentos da época que Portugal atravessava, denunciando a realidade, da cidade à aldeia, da burguesia ao povo, em um processo que se avizinhava das grandes sagas romanescas e em que vários planos sociais se contrapunham.

Norteou-se o primeiro capítulo pelas considerações acerca da obra literária e da posição combativa do Escritor. Referiram-se, aí, postulados do Neo-Realismo, organizados em um pequeno histórico que aludia aos princípios estéticos e ideológicos da nova tendência, aproveitando-se, em especial, algumas reflexões do próprio Alexandre Pinheiro Torres acerca desse momento literário. Chamou-se a atenção, ainda, para os *reflexos* neo-realistas visíveis em *Espingardas e Música Clássica*, mesmo à revelia do que julgava o eminente Escritor, que declarou não se considerar neo-realista, a despeito de ter sido um dos grandes analistas dessa estética literária.

Focalizou-se o Neo-Realismo como uma tendência literária de combate aos excessos de psicologismo dos escritores da “Presença”, em detrimento de

avaliar o homem em seus mais instantes apelos, no grupo social desprivilegiado em que se inseria. Sem entrar na polêmica do rótulo, “Neo-Realismo”, procurou-se indicar que os escritores dessa tendência se sobressaíram por não perseguirem um único itinerário, mas escolherem caminhos próprios de desenvolvimento literário, ainda que preservassem a posição comum quanto à obra artística em suas relações indescartáveis com a realidade social.

A cosmovisão, de que se tratou no capítulo, colocou-se para levantar os índices da reação dos escritores diante das problemáticas, dos valores e soluções expressivas que elegeram e em relação aos quais se posicionaram. Como manifestação de mundividência no texto literário, a cosmovisão aí implica certo olhar contestador, de compromisso do escritor com os apelos da sociedade onde se inclui.

A seguir, em *Textos e Contextos: os autores e seu percurso biobibliográfico*, privilegiou-se a importância dos aí chamados “intertempos”, subdivididos em românticos, modernos e pós-modernos, com que tinham implicações as obras escolhidas para este estudo, ou outras, que tais obras evocaram: dos escritores Camilo Castelo Branco, por Alexandre Pinheiro Torres; de Graciliano Ramos, por Silviano Santiago. Coube nessa instância considerar que, se em *Amor de Perdição* as personagens vivenciaram a submissão ao autoritarismo paterno e às convenções sociais, em *Espingardas e Música Clássica*, onde o texto camiliano foi transformado, defendeu-se a força do amor, com personagens que recusaram a autoridade patriarcal e a repressão que ela poderia ter representado, levando a uma alternativa de

“salvação”, não só para os amantes, mas por extensão da visão do autor, para a pátria. Embora tenha sido escrito em 1962, no exame a que foi submetido o texto de Pinheiro Torres, levou a entender-se que pode ser considerado como ficção portuguesa pós-Revolução dos Cravos (1974), devido à proposta ideológica do autor.

Além disso, tentou-se explicitar as cumplicidades e preferências que o escritor de *Em Liberdade* demonstrou ao captar seu *eu* e o *eu* de Graciliano Ramos, em um desdobramento que veio a abranger outro *eu*, o de Cláudio Manoel da Costa. Ao levantar dúvidas quanto à versão corrente da morte do poeta da Inconfidência, Silviano Santiago resgatou a linha de “lutas pela liberdade”, através do diário reinventado sobre as *Memórias do Cárcere*.

Quanto a Graciliano Ramos, após o breve esboço da sua trajetória de vida e de percurso literário, intencionou-se assinalar o muito de autobiográfico que há entre as personagens de seus livros; desde a obra que dá origem a *Em Liberdade* até a personagens de romance anterior, como o próprio Fabiano, de *Vidas Secas*. Em se tratando de obras que repercutiram nos livros aqui analisados julgou-se oportuno estabelecer uma aproximação entre *Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramos e *Memórias do Cárcere*, de Camilo Castelo Branco. Apesar de terem sido gestadas em séculos diferentes, dada a analogia que se pode estabelecer a partir da motivação comum em ambas, verificou-se como o documental dá o suporte histórico para o tema da privação de liberdade, enquanto levanta, em depoimentos pessoais, as semelhantes “duras penas” das prisões. Assim, a proposta deste confronto fez-se pertinente, pelo denominador comum do confessionalismo autobiográfico dos autores, do

pendor e do testemunho a eventos históricos de seus respectivos países, Brasil e Portugal, similares em determinados aspectos. Os discursos acolheram a multiplicidade do real para as obras, em documentos de denúncia da arqueologia da opressão.

Achou-se por bem nomear alguns determinantes históricos, políticos e culturais, relativos aos contextos das obras, tais como as lutas do governo português pela manutenção das colônias ultramarinas e os problemas surgidos no Brasil, no período colonial e da ditadura, tendo em vista a preocupação dos ficcionistas com a “verdade histórica”, nomeadamente, a postura ideológica de Silviano Santiago quanto a Cláudio Manoel da Costa. Assim, também se examinou a trajetória literária e de vida do poeta árcade, morto em 1792, uma versão colonial do jornalista Wladimir Herzog, desaparecido no governo da ditadura de 64.

Constatou-se que *Em Liberdade e Espingardas e Música Clássica* se apresentavam como um desafio contínuo à leitura, pela imprevisibilidade e justa articulação, exigindo um receptor com olhar crítico, liberado com relação às exigências dos padrões tradicionais do gênero, pois os textos se fragmentaram, dada a intertextualização intensa, ainda que não compromettesse a recolha do instante, do *factum* fugitivo, nas relações entre o narrador e o narrado. Foi possível estabelecer-se, no capítulo 3, uma abordagem em torno da intertextualidade e da paródia, pontuando-se sua evolução através dos tempos, que levou a alguns teorizadores, tais como: Gérard Genette, Júlia Kristeva, Linda Hutcheon, Mikhail Bakhtin *et alii*.

Privilegiou-se a proposta de Hutcheon, em virtude da sua praticidade e por deixar evidente que o viés pragmático da paródia supera as antigas concepções lingüístico-retóricas, sem conceber o gênero como uma derisão cômico-satírica. Essa tomada alargou o *ethos* pragmático da paródia moderna, que, segundo a teorizadora, é uma ‘transgressão autorizada’, além de nela focalizar a *ironia* como figura retórica primordial e sublinhar sua ligação com a herança antiga e medieval, para além das conceituações de Bakhtin.

Pôde-se, então, averiguar que *Espingardas e Música Clássica* é uma paródia bem sucedida de *Amor de Perdição*, sincronizada ao contexto da ditadura salazarista para remeter a uma possibilidade de “salvação”, em contrapartida ao “manual amoroso” do desespero romântico. Foram tipos e situações parodiados em função da atualidade portuguesa, no momento em que a ditadura militar menosprezava a cultura popular e a inteligência com sua truculência de nível sub-europeu. No pensamento do povo português, confinado a um sucessivo degredo, impelido pela adversidade social de seu país, pela política obstinada de construção do império colonial, a *perdição*, ligada convencionalmente ao *amor*, tinha uma dimensão mais ampla, segundo Pinheiro Torres. O degredo dos amantes assemelhava-se ao dos contestadores do regime político e ao dos emigrantes: enquanto os “Simões” deixavam o país, restava a resignação às “Teresas”, que nele permaneciam.

Logo, foi possível concluir-se que se demoliu a perspectiva fatalista, no livro: tempos vindouros prenunciavam a derrota final das constantes históricas que vincaram o destino de Portugal, por quinhentos anos - o império colonial e as forças políticas internas desejosas de sua continuidade. Como se constatou,

em 1961, houve a incorporação de Goa pela Índia, iniciando-se a luta armada de libertação nacional nas colônias africanas.

Ficou patente a grande originalidade do livro, pela paródia apresentada, objeto de um exame mais acurado neste trabalho, que proporcionou aferir o viés pelo qual a dualidade *perdição* x *salvação* veio a ser reformulada. Ao focar basicamente o *amor-paixão* como um elemento de ruptura, Pinheiro Torres realizou uma alegoria dos destinos de Portugal, subvertendo a sua ligação histórica e irrealista.

Em Liberdade, por sua vez, apresentou uma confluência de sucessivos momentos da realidade política brasileira, sob o aspecto de “lutas pela liberdade”, em um diário escrito por Graciliano Ramos (1892-1953). Verificou-se que o texto caminhou “às avessas” de *Memórias do Cárcere*, através das ações experimentadas por um “eu” empírico, encenado autobiograficamente.

Observou-se, inclusive, que as novas narrativas constituíram uma via de preservar a vitalidade das anteriores que foram trazidas à baila, embora a distância crítica seja uma força subversiva; ao transformarem os textos-mestres, numa forma de *mise-en-abyme*, os autores assinalaram o duplo *status* ontológico conferido ao leitor, pois na sua proposta autoral, ou textual, esse *efeito* ou competência está na apreensão e na decodificação da paródia pelo receptor, presumidamente também conhecedor dos elementos contextuais mediadores, e sobre o qual o efeito paródico deverá incidir.

Essas narrativas podem ser consideradas devoradoras de “fontes” anteriores, uma espécie de des-recalque que indica o deslocamento da propriedade do texto, que apaga, até certo ponto, os “pais” da escrita.

Memórias do Cárcere e *Amor de Perdição* são fontes que possibilitaram a seus novos criadores manipular o “verídico” do texto, de Graciliano Ramos e de Camilo Castelo Branco, já segundo suas inclinações artísticas, numa amostra de como o território da literatura pode ser compartilhável. Achou-se por bem enfatizar, no mesmo capítulo, as vozes narrativas de *Em Liberdade*, dada a singularidade apresentada pelo narrador, aqui denominado *autor-transcritor*, com base em uma reflexão teórica de Oscar Tacca.

Procedeu-se a um estudo sobre o *Escritor* e a *arte de escrever*, de seu espaço de atuação, no encaixo da fórmula que os autores examinados conceberam para suas histórias críticas, apontando para ocorrências geradas pelos ambientes sociais e políticos subjacentes às obras. Para tanto, foram importantes as considerações teóricas de Raymond Williams e de Benjamin Abdala.

Neste quadro opinativo, pode-se dizer que, ao reverso do estado de terror ditatorial, Silviano Santiago e Alexandre Pinheiro Torres, ao vivificar protagonistas e fatos pretéritos, reagiram ao “atraso”, finalmente, enterrando o que, no passado, é descabido, pela perspectiva do século XX. A nota dominante nas narrativas em foco foi a descoberta de processos de ficcionalização e de encontro de sentidos que ora aproximou, ora distanciou os ficcionistas, pelas temáticas escolhidas, pela releitura “antropofágica” de um discurso no sentido de deglutição e aproveitamento das referências históricas. Nessa releitura, opera-se entre a prisão e a transgressão sócio-política, entre a agressão e a submissão ao código convencional, isentando-se de radicalidade ideológica ou artística. A despeito de se diversificarem em

alguns ângulos, as obras se mantiveram *alinhadas e compromissadas* com o processo social e literário, ressaltando-se nelas o percurso histórico para a reconstrução através da literatura, de um imaginário, voltado para formas de pensar a nacionalidade.

BIBLIOGRAFIA

1 De Silvano Santiago

Brasiliamische literatur der zeit der miliärherrschaft. (1964-1984). Frankfurt: Vervuet Verlag, 1992. P: 47-72: Lebensfreude und macht.

Carlos Drummond de Andrade. Petrópolis: Vozes, 1976.

Cheiro Forte. Rio de Janeiro: Rocco, 1996. (poesias)

Crescendo durante a guerra numa província ultramarina. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978. (poesias)

De Cócoras. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

Duas Faces. Belo Horizonte: Itatiaia, 1961. Co-autoria com Ivan Ângelo.

Em Liberdade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

Infância. Minas Gerais, Belo Horizonte: 19 dez. 1970. Suplemento Literário, n. 225.

Keith Jarret no blue note (improvisos de Jazz). Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

Nas malhas da letras; ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. Et al. (ed.).

O Banquete. Rio de Janeiro: Saga, 1970.

O Olhar. 2^a ed. ver. São Paulo. Global, 1983; Belo Horizonte: Tendência, 1974

Salto. Belo Horizonte: Imprensa Publicações, 1970. (poesias)

Stella Manhattan. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985; editado em francês, 1993; em inglês, 1994.

Um manuscrito de André Gide no Brasil. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CRÍTICA E HISTÓRIA LITERÁRIA, 2, Assis: USP, 1962.

Uma literatura nos trópicos; ensaios sobre dependência cultural. São Paulo: Perspectiva/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

Vale quanto pesa; ensaios sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

2 Sobre Silviano Santiago

ABREU, Caio Fernando. **Transe Perfeito.** Veja, São Paulo: 23 set. 1981, p. 113.

BELLEI, Sérgio Prado. **Em Liberdade de Gracil(v)iano: O Triunfo da Ficção.** Minas Gerais, Belo Horizonte: 20 fev. 1982, Suplemento Literário, p. 4.

COUTINHO, Sônia. **O Diário Íntimo que Graciliano (não) Escreveu.** O Globo, Rio de Janeiro: 14 out.

GONÇALVES FILHO, Antônio. **Graciliano Livre na Ficção de Santiago.** Folha de São Paulo, São Paulo: 6 out. 1981.

LOPES JR. Francisco Caetano. **Crescendo durante a Guerra numa Província Ultramarina: Construção da Memória Esquecida.** Niterói: Dissertação (Mestrado em Letras) Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, 1982.

LUCAS, Fábio & Menezes, Marco Antônio de. **Dois Críticos Discutem uma Ficção.** Leia Livros, São Paulo: fev. 1982, p. 16-17.

MALARD, Letícia. **Sem Risco de Indigestão.** Inéditos, Belo Horizonte: n. 7, 45, 1977.

MARTINS, Wilson. **Exercícios de Estilo.** Jornal do Brasil, Rio de Janeiro: 19 dez. 1981, Caderno B.

MIRANDA, Wander Melo e Souza, Eneida Maria (org.). **Navegar é preciso, viver: escritos para Silviano Santiago.** Belo Horizonte-M.G: EDUFF, Niterói-RJ: UFMG, Florianópolis: EDUFF e Salvador - BA: EDUFF-BA. 1997.

MIRANDA, Wander Melo. **Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago**. São Paulo: Editora da USP/ Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1992.

_____. **Contra a Corrente**. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 1987.

3. De Alexandre Pinheiro Torres

A Barca de Sete Lemes, de Alves Redol. 4. E 5. Lisboa: Edições, Publicações Europa-América, 1964.

A Flor Evaporada. Prêmio de Poesia da Associação Portuguesa de Escritores, Cadernos de Poesia, Publicações Dom Quixote, 1984.

A Mulata, de Carlos Malheiro Dias. Lisboa; Editora Arcádia, 1975.

A Nau de Quixibá. Moraes Editores, Lisboa: 1977; 2. Ed. Coleção O Campo da Palavra, Editorial Caminho, 1989.

A paleta, de Cesário Verde. Lisboa: Caminho, 2003.

A Quarta invasão francesa. Lisboa: Caminho, 1995.

A Terra do Meu Pai (poesia) Lisboa: Coleção Sagitário, Plátano, 1972.

A Vida Quotidiana na Babilônia e na Assíria, de Georges Couteau, trad. De Alexandre Pinheiro Torres e Leonor de Almeida. Lisboa: Livros do Brasil, 1960.

A Virgem e o Cigano, de D. H. Lawrence. Lisboa: Livros do Brasil, 1961.

A Voz Recuperada.(poesia) Porto: Os Cadernos das Nove Musas, 1953.

Antologia da Poesia Trovadoresca Galego—Portuguesa. Introdução, notas, paráfrases e glossário, Porto: Lello & Irmão Editores, 1977; 2. Ed. 1987.

Antologia da Poesia Portuguesa do Século XII Ao Século XX. (2 volumes) Porto: Lello & Irmão, 1977.

Antologia da Poesia Brasileira do Padre Ancheita a João Cabral de Melo Neto, 3 vols., Porto: Lello & Irmão, 1984.

Antologia da Poesia Trovadoresca Galego-portuguesa. (séc. XII-XIV), introd., notas, paráfrases e glossário. Porto: 2 vols. Lello & Irmão, 1987.

As Frias Madrugadas, de Fernando Namora. Lisboa: 6. Ed., Livraria Bertrand, 1978.

As Moradas Terrenas, de Maria Eulália de Macedo. Amarante: 1994.

As Torrentes da Primavera, de Ernest Hemingway, trad. de Alexandre Pinheiro Torres e Maria Luísa Osório. Lisboa: Livros do Brasil, 1975.

Contos, de Ernest Hemingway. Trad. De Alexandre Pinheiro Torres e Fernanda Pinto Rofrigues, Lisboa: Livros do Brasil, 1975.

Dinossauro Excelentíssimo, de José Cardoso Pires. Berlin: Ed. Alemã, Verlag Ruetten & Loening, 1978.

Ensaios Escolhidos – I Coleção Universitária, Lisboa: Editorial Caminho, 1989.

Ensaios Escolhidos – II Coleção universitária, Lisboa: Editorial Caminho, 1990.

Espingardas e Música Clássica. Lisboa: Coleção O Campo da Palavra, Editorial Caminho, 1987; 2. Ed., 1994; ed. brasileira, São Paulo: Ed. Clube do Livro, Estação Liberdade, 1989.

História da Filosofia, de Julián Marias. Lisboa: Souza et Almeida, 1985.

História de Jenni; O Ouvido do Conde Chesterfield, de Voltaire. Lisboa: Editora Arcádia, 1964.

Ilha do Desterro. (poesia) Coleção Jorge Amado, Livro de Homenagem. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1965.

Ilha do Desterro (discografia)- Tempo de Poesia I- Porto: Orfeu ATEP 6381, Arnaldo Trindade, 1971.

Le Mouvement Néo-Réaliste Au Portugal. Bruxelas: Editions Sagres – Europe, 1991.

Novo Cancioneiro. Lisboa: Editorial Caminho, 1989.

Novo Gênesis (poesia), Porto: Edições Germinal, 1950.

O Adeus às Virgens (romance). Lisboa: Coleção Caminho-O Campo da Palavra, Editorial Caminho, 1992.

O Anjo Acorado, de José Cardoso Pires. Lisboa: 3., 4. E 5. Edições, Moraes Editores, 1964.

O Código Científico-Cosmogónico-Metafísico de “Perseguição” de Jorge de Sena. Prêmio de Ensaio Jorge de Sena da Associação Portuguesa de Escritores, Lisboa: Moraes Editores, 1980.

O Meu Anjo Catarina. (romance) Lisboa: Caminho -O Campo da Palavra, 1998.

O Mundo que nós perdemos, de Peter Leslett. Lisboa: Cosmos, 1976.

O Neo-Realismo Literário Português.(crítica literária) Lisboa: Moraes, 1977.

O Movimento Neo-Realista em Portugal: sua primeira fase. (crítica literária) Amadora-Portugal: Biblioteca Breve - Ministério da Educação, 1983.

O Raposo, de D. H. Lawrence. Lisboa: Livros do Brasil, 1962.

O Ressentimento dum Ocidental (poesia). Lisboa: Coleção Círculo de Poesia, Moraes Editores,1980.

Os Romances de Alves Redol. Lisboa: Moraes Editores, 1979.

Podem Chamar-me Eurídice, de Orlando da Costa. 3. Ed. Ulmeiro, 1985.

Poetas de Hoje. Lisboa: Portugália, 1968.

Poesia – I, de José Gomes Ferreira. Lisboa: Portugália, 1962.

Poesias Escolhidas, de João Cabral de Melo Neto. Lisboa: Portugália, 1963.

Poesia: Programa para o Concreto (ensaio). Lisboa: Editora Ulisséia, 1966.

Retrato de Alguns Portugueses, de Manuel Mendes. Lisboa: Ed. Ramos, 1977.

Seara de Vento, de Manuel da Fonseca. Ed. Círculo de Leitores, 1987.

Sou toda sua, meu guapo cavaleiro. Lisboa: Caminho - o campo da palavra, 1994.

Romance: O Mundo em Equação (ensaio). Lisboa: Portugália, 1967.

Sou toda Sua, Meu Guapo Cavaleiro (romance). Lisboa: Coleção O Campo da Palavra, Editorial Caminho, 1994.

Tubarões e Peixe Miúdo ou Aventuras de Sacatrapo na Terra dos Fetos. Lisboa: Coleção O Campo da Palavra, Editorial Caminho, 1986.

Um Realismo Sem Fronteiras de Roger Garaudy. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1963.

Vida e Obra de José Gomes Ferreira. Lisboa: Livraria Bertrand, 1975.

A Conquista do Everest, de Eric Shipton, Porto: Civilização, 1959.

A Capital do Mundo e Outras Histórias, de Ernest Hemingway, trad. De Alexandre Pinheiro Torres e Virgínia Motta, Livros do Brasil, Lisboa: D.L., 1959.

Um Gato à Chuva, de Ernest Hemingway. Livros do Brasil D. L. 1960.

4. Sobre Alexandre Pinheiro Torres

CABRAL, Eunice. **Uma dupla paródia.** [recensão a *O Meu Anjo Catarina*], **Jornal de Letras**, 30 dez. 1998.

CAMPEDELLI, Samira Youssef. **Ficções do Intertexto. Espingardas e Música Clássica. O Arquitexto parodístico e o amor-paixão.** Tese de Doutoramento. São Paulo: USP, 1994.

CEIA, Carlos. Lisboa: **Carta a Alexandre Pinheiro Torres.** **Jornal de Letras**, 11 ag. 1999.

HORTA, Maria Teresa. **Escrever a brincar em grande.** Entrevista com Alexandre Pinheiro Torres, a propósito do lançamento do *Diário de Notícias*, 7 dez. 1998.

KELLEY, Charles M. Fiction in the Portuguese-Speaking Word. **Essays in memory of Alexandre Pinheiro Torres.** Cardiff: 2000.

LISBOA, Eugénio de Almeida. **Últimas Teimosias.** **Jornal de Letras e Idéias**, n. 753, 11 a 24 ago. 1999.

MACEDO, Maria Eulália. **Jornal de Amarante Municipal**, jan. 2000, p. 35

MEXIA, Pedro. **O sexo dos anjos.**[recensão a *O Meu anjo Catarina*], *Diário de Notícias*, 28 nov. 1998.

REVISTA AMARANTE MUNICIPAL, Câmara Municipal de Amarante. Janeiro, 2000.

TRINDADE, Jorge Martins. **Um admirável mundo novo.** [recensão a *O Meu Anjo Catarina*], *Público*, 24 out. 1998.

VASCONCELOS, José Carlos de. **Memória de Alexandre.** Lisboa: **Jornal de Letras**, 11 ag. 1999.

VENÂNCIO, Fernando. **Evocação.** Lisboa: **Jornal de Letras**. 11 ag. 1999.

5 BIBLIOGRAFIA GERAL

ABDALA JUNIOR, Benjamin. **Literatura, História e Política**. São Paulo: Ática, 1989.

_____. **A Escrita Neo-Realista: Análise sócio-estilística dos romances de Carlos de Oliveira e Graciliano Ramos**. São Paulo: Ática, 1981.

ABRALIC. **2 Congresso Associação Brasileira de Literatura Comparada. Literatura e memória cultural**. Belo Horizonte: 1991, v. 1, 2, 3.

ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura 1**. São Paulo: Duas Cidades, 2003. (Coleção Espírito Crítico)

ANDRADE, João Pedro de. Neo-Realismo. In. **Dicionário das Literaturas Portuguesa, Brasileira e Galega**. Porto: Figueirinhas, 1960.

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. **NBR 6023. Informação e Documentação – Referências – Elaboração**. Rio de Janeiro, 2002.

_____. **NBR 10520. Informação e documentação – Citações em documento – Apresentação**. Rio de Janeiro, ago. 2002.

_____. **NBR 14724. Informação e documentação – trabalhos acadêmicos**. Rio de Janeiro, ago. 2002.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Martins Fontes, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. **La poétique de Dostoievski**. Paris: Seuil, 1970.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucited/UNESP, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance**. São Paulo: Hucitec/UNESP, 1998.

BALEEIRO, Aliomar. **Os inimigos de Vargas**. Revista Manchete. São Paulo: Bloch, 4 set., 1954.

BANDEIRA, Moniz. **O Governo João Goulart: as lutas sociais no Brasil (1961- 1964)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

BARTHES, Roland. **Image, Music, Text**. Nova York: Hill S Wang, 1976.

BATISTA, Abel Barros. **Camilo e a Revolução Camiliana**. Lisboa: Quetzal, 1988.

BELLEI, Sérgio Prado. **Em Liberdade de Grácil(v)iano: o triunfo da ficção**. Suplemento Literário, 20.fev.,1982.

BITTENCOURT, Gilda. **Literatura Comparada: teoria e prática**. Porto Alegre: Sagra – D. C. Luzzatto, 1996.

BONHÔTE, Elsberg, Huaco, Peeters, Brûle, A. Goldmann, Laudy, Warwick, Delsipech, L. Goldmann, Leenhardt. **Sociologia da Literatura**. São Paulo: Mandacaru, 1989.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1971.

BRAGA, Teófilo. **As Modernas Idéias na Literatura Portuguesa**. Porto: Lugan & Genelioux, 1982.

BRANCO, Camilo Castelo. **Amor de Perdição**. São Paulo: Círculo do Livro. s/d.

_____ **Amor de Perdição**. São Paulo: Série Bom Livro, 2003.

_____ **Amor de Salvação**. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s/d.

_____ **Memórias do cárcere**. A. M. Pereira, 1966.

CABRAL, Alexandre. **Novelística camiliana**. Lisboa: Horizonte, s/d.

CABRAL, António. **Camilo Desconhecido**. Lisboa: livraria Ferreira, 1918.

CAMPOS, Geir. **Memórias do Cárcere**. Diário de Notícias. Rio de Janeiro:: 26 de março, 1955

CÂNDIDO, Antônio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. Belo Horizonte; Itatiaia. 5. ed. V. 2, 1975.

_____ **Literatura e Sociedade**. 8ª. Ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CARNEIRO, David A. **Casos e coisas da história nacional**. Rio de Janeiro: Alba, 1934.

CARRAZZONI, André. **Getúlio Vargas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1939.

CARVALHAL, Tânia. **Literatura Comparada**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1992.

CARVALHAL, Tânia & COUTINHO, Eduardo F. (Orgs). **Literatura Comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Culturas, Contextos e Discursos. Limiares Críticos no Comparatismo**. Porto Alegre-RG: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

CECHELERO, Vicente. **Espingardas e Música Clássica**, São Paulo: Paz e Terra, 1989.

CEVASCO, Maria Elisa Burgos Pereira da Silva. **Para ler Raymond Williams**. Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 1999.

_____ **Para ler Raymond Williams**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

CHAKHNAZÁROV, G. IÚ. KRASSINE. **Fundamentos do Marxismo-Leninismo**. Portugal: Progresso Moscovo, 1981.

CIORANESCU, Alejandro. **Princípios de literatura comparada**. Tenerife: Universidad de la Laguna, 1964.

CIXOUS, Hélène. **La fiction et ses fantômes. Poétique**. Paris. 10 (1972) 199-216.

COELHO, José Teixeira. **Moderno, Pós-Moderno: modos & versões**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

COUTINHO, Afrânio. Co-direção Eduardo & Faria Coutinho. **A literatura no Brasil: Era Modernista**. 4ª. Ed. São Paulo: Global, 1997.

CULLER, Jonathan. **Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo**. Rio de Janeiro: Record Rosa dos Tempos, 1997.

DULLES, John W. F. **Getúlio Vargas (biografia política)**. Rio de Janeiro: Renes, s/d.

DAVIS, Walter. **The act of interpretations: a critique of Literary Reason**. Chicago: University of Chicago, 1978.

EAGLETON, Terry. **A ideologia da estética**. Rio de Janeiro: Zahar, 1993..

FLEURY, Jean-Gérard. **Getúlio Vargas - président des État-Unis du Brésil**. Paris: Librairie Plon, 1939.

FRAGOSO, A. Tasso. **A revolução de 1930**. Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Rio de Janeiro: IBGE, v. 211, 1953.

GIRARD, Alain. **Le journal intime**. Paris: Puf, 1986.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestes: la littérature au second degré**. Paris, 1982.

GOLDMANN, Lucien. **Créación literária: visión del mundo y vida social**. In. Sanches Vasques. **Estética e Marxismo**. 2. ed. México: Era, 1975. v. 1.

GUILLÉN, Cláudio. **Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada**. Barcelona: Critica, 1985.

HUTCHEON, Linda. **Poética da Pós-Modernidade**. – História – Teoria – Ficção. Trad. Ricardo Cruz, Rio de Janeiro: Imago, 1991. (Série Logoteca).

_____ **Uma teoria da paródia. Ensino das formas de arte do século XX**. Rio de Janeiro: Edições 70 Ltda., 1989.

INTETEXTUALIDADES. Poétique, 27. Almedina, 1979.

JAMESON, Fredric. **Pós-Modernismo**. Trad. Maria Elisa Cevasco; rev. trad. Iná Camargo Costa. 2. ed., São Paulo: Ática, 1997. (série Temas, vol. 41, Cultura e Sociedade)

_____ **Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism**. New Left Review. N. 146. Jul/Ago. 1984.

JARDIM, Renato. **A aventura de outubro e a invasão de São Paulo**. São Paulo: Sociedade Imprensa Paulista, 1932.

JOACHIM, Maria Helena Paiva. Nota preliminar a **O Romance dum Rapaz Pobre. De Octave Feuillet**. 7. ed. Lisboa: M. Pereira, 1971. Apud Revista Colóquio.

KRISTEVA, Júlia. **Le mot, le dialogue, le roman**. In: **Semiotike. Recherche pour une sémanalyse**. Paris: Seuil, 1969.

LOURENÇO, Eduardo. **O labirinto da saudade**. 3. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1988.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

LOTMAN, Iouri. **A estrutura do texto artístico**. Lisboa: Estampa, 1982.

MACHADO, Irene A. **O romance e a voz: a prosaica dialógica de M. Bakhtin**. Rio de Janeiro: Imago, São Paulo: FAPESP, 1995.

MAFFESOLI, Michel. **Brasil-Laboratório da Pós-modernidade**. São Paulo: Apud revista Caros Amigos, Ano VI, n. 64- jul. Editora Casa Amarela, 2002.

MAGALHÃES, José Calvet de. **Breve História das Relações Diplomáticas entre Brasil e Portugal**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

MAINGUENEAU, Dominique. **Termos-chave da análise do discurso**. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

MARKIEWICZ, Henryk. **On the definitions of literary parody**. In **The Honour Roman Jakobson**. Haia: Mouton, 1967. v. 2.

MARTINS, José Cândido de Oliveira. **Teoria da paródia surrealista**. Braga-Universidade do Minho. Portugal, 1995.

MATHIAS, Marcello Duarte. **Autobiografias e diários**. Colóquio-Letras. Lisboa: n. 9, set. 1972.

MEDVEDEV / M. BAKHTIN. **The formal method in literary scholarship: a critical introduction to sociological poets**. Baltimore/ London: The Johns Hopkins University, 1978.

MIRANDA, Wander Melo. **Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago**. São Paulo: Editora da USP/ Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1992.

MORIER, Henri. **Dictionnaire de poétique et de rhétorique**. Universitaires de France.

MOTA, Carlos Guilherme. Prefácio, nas asas da Panair. In **Crescendo durante a guerra numa província ultramarina**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

NAMORA, Fernando. **Breve perspectiva da literatura portuguesa atual**. Portugália. São Paulo: Clube Português, n. 2 (1), jun. 1968.

NAZARET, Maria. **Literatura e Diferença**. IV Congresso Abralic, 1994.

NOVAIS, Fernando. **As dimensões da Independência** In MOTA, Carlos. G.-. 1822 - São Paulo: Dimensões, Perspectiva, 1972.

OLIVEIRA, Carlos de. **Pequenos Burgueses**. Lisboa: Europa América, 1948.

OVÍDIO. **A arte de amar**. Porto Alegre: L&PM Editores, 2001.

PEREIRA, Maria Antonieta. **Silviano Santiago e Ricardo Piglia. E as narrativas do Cone Sul.** Boletim do CESP. n. 23, jul.-dez. 1988. v. 18.

PIRES DE LIMA, Isabel. **Em busca de uma nova pátria: o romance de Portugal e Angola após a descolonização.** Revista Via Atlântica. São Paulo: USP, 1997.

POMER, Leon. **As Independências na América Latina.** São Paulo: Brasiliense, 1981.

RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas.** São Paulo: Record, 1938.

_____ **Insônia.** São Paulo: Record, 1938.

_____ **Infância.** 5. ed. São Paulo: Martins, 1969.

_____ **Caetés.** 8. ed. São Paulo: Martins, 1969.

_____ **São Bernardo.** 6. ed. São Paulo: Martins, 1969.

_____ **Angústia.** 6. ed. São Paulo: Martins, 1969.

_____ **Linhas tortas.** 2.. ed. São Paulo: Martins, 1970.

_____ **Alexandre e outros heróis.** 2. ed. São Paulo: Martins, 1970.

_____ **Memórias do Cárcere.** Rio de Janeiro: Record, 2000. v. 1-2.

REDOL, António Alves. **Barranco de Cegos.** Lisboa: Europa-América, 1970.

REYES, Graciela. **Polifonia Textual – la citación en el relato literário.** Madrid: Gredos, 1984.

RIBEIRO, João. **Obras de Cláudio Manoel da Costa.** I, Rio de Janeiro, 1903.

ROCHA, Clara. **Máscaras de Narcisos. Estudos sobre literatura autobiográfica em Portugal.** Coimbra: Almedina, 1993.

RODRIGUES M. A. Dácio de Castro, Fernando dos S. Costa, Ivan P. Teixeira. **O Modernismo. Antologia da Literatura Brasileira - textos comentados.** São Paulo: Marco Editorial, 1979. t. 2.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. **Paródia, paráfrase e cia.** São Paulo: Ática, 1985.

SANTILLI, Maria Aparecida de Campos Brando. **Arte e representação na realidade do romance português contemporâneo.** São Paulo: Quíron, 1979.

_____. **Entre Linhas: desvendando textos portugueses.** São Paulo: Ática, 1984.

SARAIVA, José Hermano. **História Concisa de Portugal.** 17. ed. Portugal: Lisboa: Europa/América, 1995.

SARAIVA, António José. **Introdução à Literatura Portuguesa.** São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

TACCA, Oscar. **As vozes do Romance.** Coimbra: Almedina, 1983.

TALARICO, José Gomes. **Pasquin,** 20 jun. 1980.

VASCONCELOS, José Carlos de. **Memória de Alexandre.** Lisboa: Jornal de Letras, 11 ag. 1999.

VENÂNCIO, Fernando. **Evocação.** Lisboa: Jornal de Letras. 11 ag. 1999.

VERRIER, Jean. Segalen leitor de Segalen. **Intertextualidades.** Coimbra: Almedina, 1978.

VIANNA, Lúcia. Olhares em palimpsesto. Apud **Navegar é preciso. Viver.** UFMG, EDUFBA e EDUFF, 1997.

WEFFORT, Francisco Corrêa. **O populismo na política brasileira.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

WELLEK, R. e WARREN, Austen. **Teoria da Literatura.** Lisboa: Portugal: Europa/América, 1983.

WILLER, Cláudio. **Oficina Literária.** Revista Cult, Bregantini, dez. 2004

WILLIAMS, Raymond. **Marxism and Literature.** Oxford: Oxford University Press, 1977.

ZAGURY, Eliane. **A escrita do eu.** São Paulo: C. Brasileira, 1982.

ZERAFFA, M. **Romance e sociedade.** Lisboa: Estúdios Cor, 1974.

Navegar é preciso. Viver. UFMG, EDUFBA, EDUFF, 1997.

ANEXOS