

4-27-1990

A Criação Ficcional de Almeida Faria

Pedro Carlos Louzada Fonseca

Follow this and additional works at: https://digitalrepository.unm.edu/span_etds



Part of the [European Languages and Societies Commons](#), and the [Latin American Languages and Societies Commons](#)

Recommended Citation

Louzada Fonseca, Pedro Carlos. "A Criação Ficcional de Almeida Faria." (1990). https://digitalrepository.unm.edu/span_etds/68

This Dissertation is brought to you for free and open access by the Electronic Theses and Dissertations at UNM Digital Repository. It has been accepted for inclusion in Spanish and Portuguese ETDs by an authorized administrator of UNM Digital Repository. For more information, please contact disc@unm.edu.

A CRIACAO
FICCIONAL DE
LMEIDA FARIA

FONSECA

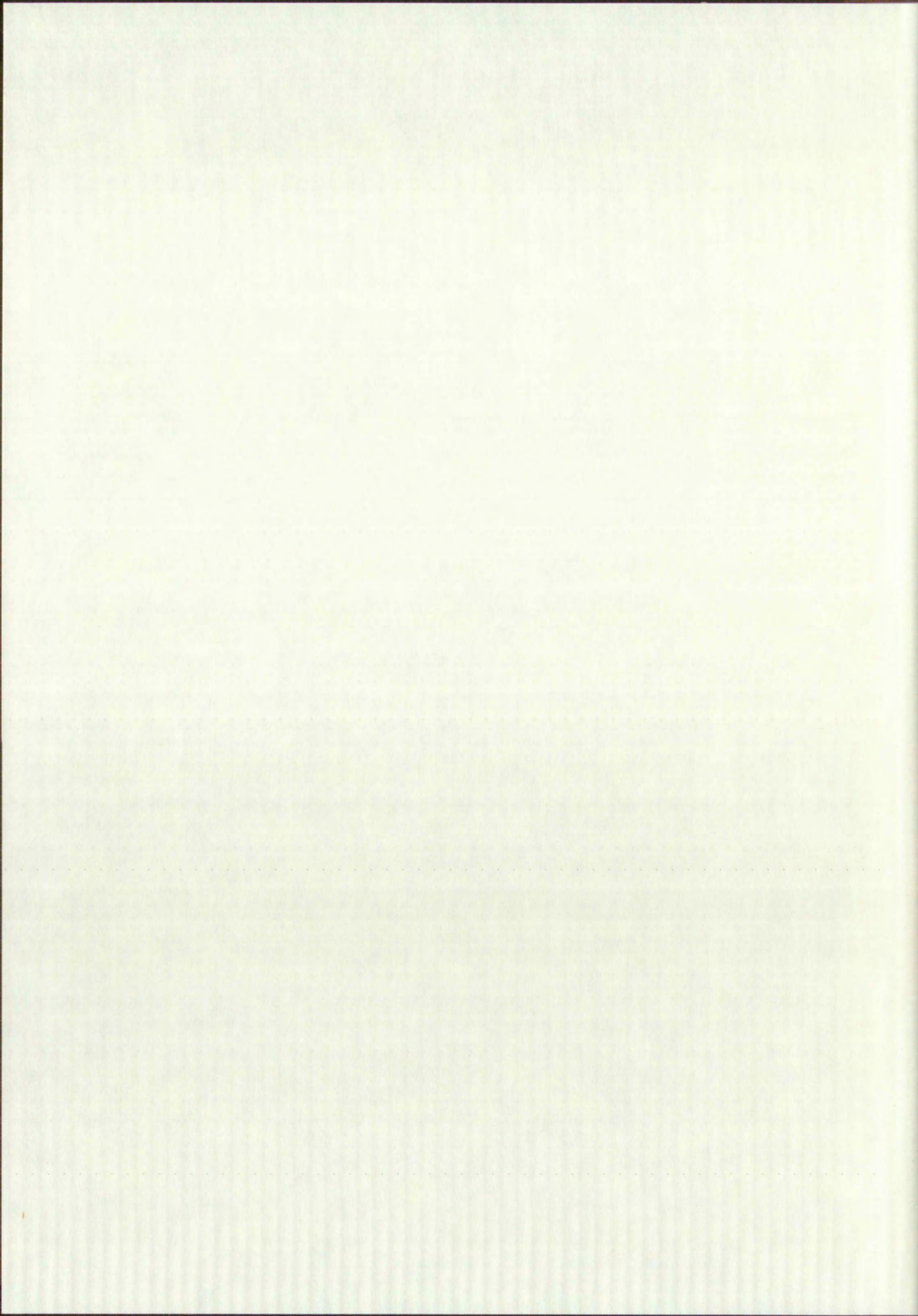
ZIM
LD
3783
M63
1990
F66

A14412 132175

[illegible]

DEMCO 38-297





ZIM
LD
3783
M63
1990
F66

THE UNIVERSITY OF THE WEST INDIES
SCHOOL OF DISTANCE EDUCATION

DEPARTMENT OF EDUCATION

1. The purpose of this course is to provide students with a comprehensive understanding of the principles and practices of education. This includes the historical context of education, the role of the teacher, and the various methods of instruction. Students will also explore the social and cultural factors that influence the educational process.

2. The course is designed to be self-paced, allowing students to complete the program at their own convenience. This flexibility is essential for students who are working or have other commitments. The course materials are available online, and students can access them at any time.

3. The course is divided into several modules, each covering a specific aspect of education. These modules are designed to be completed in a logical sequence, but students can choose to complete them in any order that suits their needs.

4. The course includes a variety of learning activities, including lectures, readings, and assignments. These activities are designed to engage students and help them develop a deep understanding of the subject matter.

5. The course is designed to be accessible to a wide range of students, including those who are new to the field of education. The materials are presented in a clear and concise manner, and there are many opportunities for students to seek help and support.

6. The course is designed to be a valuable resource for students who are interested in education. It provides a solid foundation of knowledge and skills that can be applied in a variety of settings.

7. The course is designed to be a challenging and rewarding experience for students. It provides a unique opportunity for students to explore the field of education and to develop their own ideas and perspectives.

NAME AND ADDRESS

DATE

THE UNIVERSITY OF NEW MEXICO
ALBUQUERQUE, NEW MEXICO 87131

POLICY ON USE OF THESES AND DISSERTATIONS

Unpublished theses and dissertations accepted for master's and doctor's degrees and deposited in the University of New Mexico Library are open to the public for inspection and reference work. *They are to be used only with due regard to the rights of the authors.* The work of other authors should always be given full credit. Avoid quoting in amounts, over and beyond scholarly needs, such as might impair or destroy the property rights and financial benefits of another author.

To afford reasonable safeguards to authors, and consistent with the above principles, anyone quoting from theses and dissertations must observe the following conditions:

1. Direct quotations during the first two years after completion may be made only with the written permission of the author.
2. After a lapse of two years, theses and dissertations may be quoted without specific prior permission in works of original scholarship provided appropriate credit is given in the case of each quotation.
3. Quotations that are complete units in themselves (e.g., complete chapters or sections) in whatever form they may be reproduced and quotations of whatever length presented as primary material for their own sake (as in anthologies or books of reading) ALWAYS require consent of the authors.
4. The quoting author is responsible for determining "fair use" of material he uses.

This thesis/dissertation by Pedro C. Louzada Fonseca has been used by the following persons whose signatures attest their acceptance of the above conditions. (A library which borrows this thesis/dissertation for use by its patrons is expected to secure the signature of each user.)

NAME AND ADDRESS

DATE

_____	_____
_____	_____
_____	_____
_____	_____
_____	_____

THE UNIVERSITY OF NEW BRUNSWICK
LIBRARY OF NEW BRUNSWICK

THE UNIVERSITY OF NEW BRUNSWICK

THE UNIVERSITY OF NEW BRUNSWICK

THE UNIVERSITY OF NEW BRUNSWICK

THE UNIVERSITY OF NEW BRUNSWICK

THE UNIVERSITY OF NEW BRUNSWICK

THE UNIVERSITY OF NEW BRUNSWICK

THE UNIVERSITY OF NEW BRUNSWICK

THE UNIVERSITY OF NEW BRUNSWICK

The undersigned, Pedro C. Louzada Ferreira, has been
used in the following persons whose signatures and their acceptance of the
above conditions. A library which receives this declaration for use by its
patrons is expected to secure the signature of each user.

NAME AND ADDRESS	DATE
_____	_____
_____	_____
_____	_____
_____	_____
_____	_____

Pedro C. Louzada Fonsêca

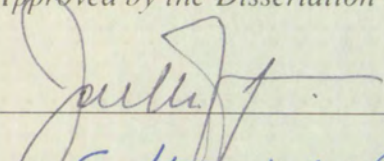
Candidate

Modern and Classical Languages

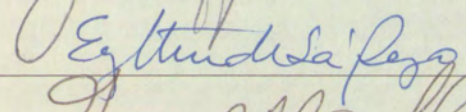
Department

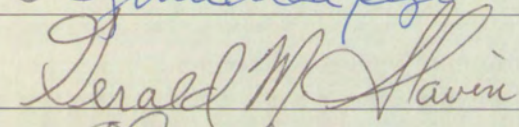
This dissertation is approved, and it is acceptable in quality and form for publication on microfilm:

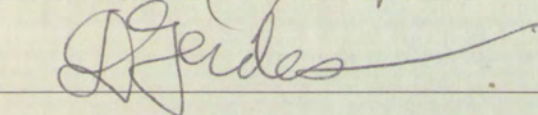
Approved by the Dissertation Committee:



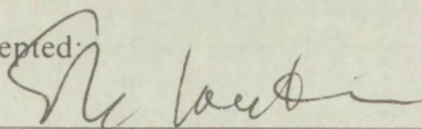
, Chairperson







Accepted:



Asst. Dean, Graduate School

April 27, 1990

Date

Part 1. General Information

Name of the individual being tested

This document is required, and it must be completed in person.

and from the person or persons who are

responsible for the individual's care.

Signature

[Signature]

[Signature]

Accepted

Accepted, Green County School

April 27, 1990

1990

A CRIAÇÃO FICCIONAL DE ALMEIDA FARIA

BY

PEDRO CARLOS LOUZADA FONSECA

ABSTRACT OF DISSERTATION

Submitted in Partial Fulfillment of the
Requirements for the Degree of

Doctor of Philosophy in Romance Languages

The University of New Mexico
Albuquerque, New Mexico

May, 1990

A CANADIAN PERSPECTIVE ON ALBERTA

EDWIN J. CARROLL, U.S. ARMY, CANADA

B.A. Thesis, University of Alberta, Edmonton, 1971

M.A. Thesis, University of Alberta, Edmonton, 1972

THESIS

Submitted in partial fulfillment of the
Requirements for the Degree of
Doctor of Philosophy in Research Language

The University of New Mexico
Albuquerque, New Mexico

May 1973

The Fictional Creation of Almeida Faria

Pedro Carlos Louzada Fonseca

B.A. Portuguese, Fac. Mauá de Ribeirão Preto, Brasil, 1972

M.A. Portuguese, Universidade de São Paulo, Brasil, 1977

Ph.D. Romance Languages, University of New Mexico, 1990

Contemporary Portuguese fiction is characterized by a constant aesthetic experimentation which becomes evident in the method of representing a literary tradition affected by the social and cultural transformations brought about in the decade of the seventies. Almeida Faria (1943-) stands out as one of the most representative writers of this period.

This study of the author's work -- *A Paixão* (1965), *Cortes* (1978) and *Lusitânia* (1980) -- is a theoretical and critical approach to his artistry within this problematic situation. It is informed by the theory of archetypal symbolism (Northrop Frye and Mircea Eliade), considered here as the manner of pragmatic signification in a referential context. Consequently, the poetic images are referred to their semantic association with ideological aspects of Portuguese reality. The narrative structures of this relationship are a product of both tragic and comic modes as well as the dialectical relationship of these two genre types as conditioned by the rhetoric of irony.

A Paixão reflects a dramatic structure shaped by archetypes that symbolize an ethical stance resentful of the decadent process through which its humanistic values are funneled. The mythopoetic pattern of this narrative is later reconstructed in *Cortes* and *Lusitânia* by way of polyphonic and dialogic discourse (Mikhail Bakhtin). This mimetic device is informed by the technical use of parody as a means of comic and ironic criticism. In this manner Almeida Faria satirizes the ideology of traditional discourse while reflecting its impact on current problems of Portuguese society. To this end the author makes use of narrative theories of intertextual semiology (Julia Kristeva).

1. A. Faria, *Contos e Novelas* (Lisbon, 1911), p. 10.

2. A. Faria, *Contos e Novelas* (Lisbon, 1911), p. 10.

3. A. Faria, *Contos e Novelas* (Lisbon, 1911), p. 10.

4. *Contos e Novelas* (Lisbon, 1911), p. 10.

5. *Contos e Novelas* (Lisbon, 1911), p. 10.

6. *Contos e Novelas* (Lisbon, 1911), p. 10.

7. *Contos e Novelas* (Lisbon, 1911), p. 10.

8. *Contos e Novelas* (Lisbon, 1911), p. 10.

9. *Contos e Novelas* (Lisbon, 1911), p. 10.

10. *Contos e Novelas* (Lisbon, 1911), p. 10.

11. *Contos e Novelas* (Lisbon, 1911), p. 10.

12. *Contos e Novelas* (Lisbon, 1911), p. 10.

13. *Contos e Novelas* (Lisbon, 1911), p. 10.

14. *Contos e Novelas* (Lisbon, 1911), p. 10.

15. *Contos e Novelas* (Lisbon, 1911), p. 10.

16. *Contos e Novelas* (Lisbon, 1911), p. 10.

17. *Contos e Novelas* (Lisbon, 1911), p. 10.

18. *Contos e Novelas* (Lisbon, 1911), p. 10.

19. *Contos e Novelas* (Lisbon, 1911), p. 10.

20. *Contos e Novelas* (Lisbon, 1911), p. 10.

21. *Contos e Novelas* (Lisbon, 1911), p. 10.

22. *Contos e Novelas* (Lisbon, 1911), p. 10.

The important transformation of ideas, touching upon the collective consciousness of Portuguese society during the period 1960-70 (that is, perspectives on class organization, power structure, economic means of production, as well as political, educational and religious systems) are mirrored in *Cortes* and *Lusitânia* through an allegorical treatment of the historical perspectives of this period.

Nonetheless, the author refrains from the inflexibility of sociological theories of literature (Lucien Goldmann), preferring instead a more inclusive vision when facing the social dilemma of his time: he is more interested in the presentation of a philosophical concept of culture than in a deterministic and radical consideration of social upheaval. Thus, the justification of associating symbolism with the poetics of satire as parody. This combination reveals the author's humanistic proposal of identifying and justifying Portuguese values in their specific and controversial setting.

ÍNDICE

	Página
Introdução	ix
Capítulo	
I. <i>A Paixão e a Mitopoesia</i>	1
O Mítico e o Ritualístico	4
A Temporalidade e o Ritualístico	4
O Ritual e o Sagrado.....	6
O Ritual Secular da Tradição.....	8
O Ritual Arquetípico da Criação.....	11
O Mítico e o Lendário	18
Os Arquétipos.....	21
Os Arquétipos Apocalípticos.....	22
Os Arquétipos Demoníacos.....	25
O Processo do Simbólico	32
A Emancipação Semântica	36
O Simbólico e o Real Histórico	52
O Apocalíptico e o Revolucionário	58
II. <i>Cortes e a Inversão da Mitopoesia</i>	68
O Processo Desmitificador.....	69
A Desmitificação e a Demonologia.....	81
A Desmitificação e o Dialogismo.....	95
A Intertextualidade e a Paródia.....	97
A Prática Intertextual Satírica.....	101

INDICE

Introduzione	1
Capitolo I	15
Capitolo II	35
Capitolo III	55
Capitolo IV	75
Capitolo V	95
Capitolo VI	115
Capitolo VII	135
Capitolo VIII	155
Capitolo IX	175
Capitolo X	195
Capitolo XI	215
Capitolo XII	235
Capitolo XIII	255
Capitolo XIV	275
Capitolo XV	295
Capitolo XVI	315
Capitolo XVII	335
Capitolo XVIII	355
Capitolo XIX	375
Capitolo XX	395
Capitolo XXI	415
Capitolo XXII	435
Capitolo XXIII	455
Capitolo XXIV	475
Capitolo XXV	495
Capitolo XXVI	515
Capitolo XXVII	535
Capitolo XXVIII	555
Capitolo XXIX	575
Capitolo XXX	595
Capitolo XXXI	615
Capitolo XXXII	635
Capitolo XXXIII	655
Capitolo XXXIV	675
Capitolo XXXV	695
Capitolo XXXVI	715
Capitolo XXXVII	735
Capitolo XXXVIII	755
Capitolo XXXIX	775
Capitolo XL	795
Capitolo XLI	815
Capitolo XLII	835
Capitolo XLIII	855
Capitolo XLIV	875
Capitolo XLV	895
Capitolo XLVI	915
Capitolo XLVII	935
Capitolo XLVIII	955
Capitolo XLIX	975
Capitolo L	995

III. <i>Lusitânia</i> e a Versão da História.....	141
A Literalidade e a Figuração.....	143
A Figuração Satírico-Parodística.....	144
A Crítica Ideológica da História.....	149
A Solução do Tempo.....	175
Conclusão.....	186
Referências.....	194

Embora uma mudança de tal ordem nunca encontre o seu reflexo verdadeiro nos primeiros momentos a seguir ao acontecimento (sendo a sua decantação mais ou menos demorada), isto não quer dizer que as alusões e tentativas de interpretar de imediato o sucedido (como é o caso de Almeida Faria) não possam alcançar uma certa sublimação estética. Esta capacidade nem sempre tem sido reconhecida no escritor, pois o que se observa sobre a sua contemporaneidade são generalizações abstratas, como a de Alvaro Manuel Machado, um dos poucos críticos portugueses a dedicar um volume específico sobre a mais recente literatura em Portugal. Sem penetrar em particularidades, comenta que Almeida Faria, a exemplo de outros escritores, é contemporâneo no sentido dialético de não ser simplesmente do nosso tempo. Assim diz ele ao definir este conceito:

[I]nterroga sobre o passado para analisar o presente e visionar o futuro. Movimento de absorção momentânea de muitos elementos dispersos de toda a cultura de um país na sua relação com culturas estrangeiras, passadas ou presentes. Mas também, talvez sobretudo, movimento . . . que tende a centrar-se numa interrogação sobre a razão de ser de Portugal no mundo, um Portugal sucessivamente decadente e regenerado, ciclicamente (*A Novelística Portuguesa Contemporânea* 12).

O estudo de Machado não indica, entretanto, quais são os temas concretos e os recursos narratológicos utilizados pelo escritor para a representação literária deste processo dialético. Nossa análise da criação ficcional de Almeida Faria buscou preencher lacunas como esta, procurando a totalidade da expressão do discurso do autor, sem contudo pretender descodificá-lo totalmente e estabelecer princípios definitivos e redutores do seu funcionamento e coesão interna. Isto porque, conforme se tem observado, toda leitura crítica torna-se provisória, dada a característica fundamental de todo texto literário: a sua ambigüidade que o torna passível de múltiplas interpretações que, mesmo por vezes dissonantes, garantem ainda assim a sua renovação e permanência como objeto de interesse.

A obra de Almeida Faria apresenta uma complexidade, tanto mais evidente, visto situar-se na sequência da “crise” operada na narrativa moderna: rejeição dos modelos clássicos do século XIX, iniciada já com escritores como Proust, James Joyce, Kafka, e mais marcadamente, nos últimos tempos, com os cultores do chamado *nouveau roman* francês. Este aspecto vem tornar a sua leitura desabitual, pois violenta costumes e conceitos tradicionais e afasta o leitor de esquemas apriorísticos. Entretanto, a par disto, nela se verifica um apelo latente ao diálogo, através do qual novos horizontes são abertos.

Tzvetan Todorov, em “La Lecture Comme Construction”, diz ser neste sentido dialógico que se deve orientar a *leitura-construção*, a qual distingue no texto literário duas maneiras de verificar os fatos: uma significativa (ao nível da compreensão) e outra simbólica (ao nível da interpretação). Ambas, interrelacionadas, transformam o universo imaginário do autor através da criação de uma nova mundividência estabelecida pelo psiquismo do leitor (420). Foi esta dinâmica que basicamente orientou a perspectiva de nosso estudo. Antes de passarmos à consideração mais detalhada dos critérios de nossa análise, algumas observações bio-bibliográficas são necessárias para apresentar o autor e a sua atividade literária.

Benigno José Mira de Almeida Faria nasceu em Montemor-o-Novo, vila situada na região do Alentejo, em 1943. Frequentou a Faculdade de Letras de Lisboa e atualmente é docente na Universidade Nova desta cidade. Estreou nas letras nacionais, em 1962, com um livro de narrativa experimental e fragmentária intitulado *Rumor Branco*, o qual provocou de imediato uma repercutida polémica nos meios de divulgação. Discutiu-se na época sobre a sua precocidade (tinha o desconhecido escritor apenas dezenove anos), principalmente devido ao fato de ele optar, assim no início de sua carreira, por um tipo de escrita tão revolucionária. No entanto, a suspeita de juvenilidade viria (passado este impasse de princípio) isentá-lo das preconceituosas reservas tão comuns nestes casos, em especial no conhecido panteão patriarcal da cultura portuguesa dominado por um arcaico e fechado

culto de valores tradicionais constituídos por genialidades de exceção, como atestam o caso de Camões, Eça de Queirós e Fernando Pessoa.

A crítica, a princípio movida a *Rumor Branco*, era uma acusação apressada feita ao seu estilo. Comentou-se sobre a sua técnica de estruturação narrativa, e muitos quiseram ver nos expedientes formais utilizados pelo autor uma espécie de modismo vestimentário praticado sob a influência do romance francês dos anos 50-60. Esqueceram-se, entretanto, que o livro trazia muito mais uma sugestão obtida de Faulkner, em particular no que se referia à maneira de considerar o enredo como o resultado de um novo tratamento conferido ao papel das personagens. O próprio Almeida Faria se manifesta sobre este assunto, dizendo que na época havia se impressionado bastante com a leitura que fizera de *O Som e a Fúria*.

Tal estado de coisas seria esclarecido pelo percuciente prefácio à obra feito por Vergílio Ferreira. Este consagrado escritor do romance existencialista português das décadas de 50 vaticinou, nesta sua apresentação, uma promissora carreira ao jovem ficcionista, observando a dimensão humanística da sua cosmovisão literária. *A Rumor Branco* foi logo conferido o “Prêmio Revelação” da Sociedade Portuguesa de Escritores.

Influenciado ou não por estas restrições, o fato é que, após a sua primeira publicação, Almeida Faria abandona definitivamente esta fase que ele mesmo reconheceria como um “exercício de aprendizagem.” Parte, então, em busca de um projeto criativo mais pessoal e de maior fôlego, através do qual seria reconhecido também com maior destaque. Nesta nova orientação, publica *A Paixão* (1965), *Cortes* (1978) e *Lusitânia* (1980), livros que posteriormente (1982) foram reeditados com o sugestivo título de *Trilogia Lusitana*. Com estas obras, o escritor assumiria o pacto com um tipo especial de literatura até então pouco praticada ou não muito bem sucedida. Tratava-se da ficção comprometida com a visão renovada dos temas da realidade e seus problemas humanos, sociais e culturais mais emergentes na atualidade histórica dos tempos.

Ao lado desta orientação temática qualificada como realismo crítico, Almeida Faria (já de posse de um estilo e modo de narrar *sui generis*) publica, ainda em 1982, um extenso conto de natureza fantástica, surrealista e alegórica -- *Os Passeios do Sonhador Solitário* -- demonstrando que a sua capacidade de imaginação criadora era também um fator a se considerar. Em 1983, sai ao prelo com a narrativa de *Cavaleiro Andante*, dando continuidade ao enredo da *Trilogia Lusitana*. Nesta altura já havia sido traduzido para várias línguas européias, tornando-se relativamente conhecido na América do Norte e no Brasil. É autor ainda de um número significativo de ensaios sobre filosofia, crítica e teoria literária de reconhecida qualidade intelectual e criativa. Reconhece-se, todavia, como âmago de sua melhor produção literária, as obras que constituem a *Trilogia Lusitana*, corpus selecionado para o nosso estudo. Deste foram excluídos *Rumor Branco*, *Os Passeios do Sonhador Solitário* e *Cavaleiro Andante*, por motivos que a seguir expomos.

Com relação à omissão do primeiro e segundo livros, justificam o procedimento razões de ordem exegetica: constituem um tipo de literatura que não encontrou continuidade estilística no trabalho global do autor. Quanto ao *Cavaleiro Andante*, apesar de ter sido escrito para ser lido como término da *Trilogia* -- formando assim uma tetralogia -- a sua não inclusão foi devida a questões estritamente estéticas: nada acrescenta, em termos de estrutura, temas e estilo ao conjunto das três obras anteriores. A nosso ver, representa uma "solução" que apenas resolve o nível episódico do enredo, pecando pela redundância de assuntos e motivos já suficientemente antes explorados.

Definido o corpus de nossa investigação, algumas observações se fazem necessárias a fim de se justificar a maneira pela qual foi feito o seu discurso crítico. Critérios objetivos e subjetivos, consorciados, presidiram à escolha da orientação dada aos assuntos discutidos, pois além do exercício teórico, a fruição do gosto pessoal norteou muitas de nossas observações. É neste sentido que vem se manifestar aquela dinâmica de leitura perspectivada por Todorov, à qual se referiu antes. Além disso, os métodos e princípios de análise deri-

Ao longo desta introdução, vamos apresentar o contexto histórico e teórico da pesquisa, bem como os objetivos e a metodologia adotada. O estudo tem como foco principal a análise da evolução da literatura brasileira, com ênfase no período do século XIX. Para isso, foram selecionados textos de autores importantes da época, como Machado de Assis e Eça de Queiroz, para serem analisados sob a perspectiva da crítica literária. A metodologia utilizada é a análise textual, que envolve a leitura cuidadosa dos textos e a identificação de elementos estilísticos e temáticos. Além disso, serão utilizadas algumas ferramentas de análise estatística para quantificar certos aspectos da linguagem utilizada pelos autores. O trabalho é dividido em capítulos, cada um abordando um aspecto específico da pesquisa. No primeiro capítulo, apresentamos o contexto histórico e literário da época. Nos capítulos seguintes, vamos analisar os textos selecionados, identificando as principais características estilísticas e temáticas. Por fim, no último capítulo, apresentamos as conclusões do estudo e as implicações para a crítica literária.

Com relação à metodologia, foi adotado um método de análise textual, que envolve a leitura cuidadosa dos textos e a identificação de elementos estilísticos e temáticos. Além disso, foram utilizadas algumas ferramentas de análise estatística para quantificar certos aspectos da linguagem utilizada pelos autores. O trabalho é dividido em capítulos, cada um abordando um aspecto específico da pesquisa. No primeiro capítulo, apresentamos o contexto histórico e literário da época. Nos capítulos seguintes, vamos analisar os textos selecionados, identificando as principais características estilísticas e temáticas. Por fim, no último capítulo, apresentamos as conclusões do estudo e as implicações para a crítica literária.

Definido o contexto e a metodologia, vamos agora apresentar os objetivos da pesquisa. O principal objetivo é analisar a evolução da literatura brasileira, com ênfase no período do século XIX. Para isso, foram selecionados textos de autores importantes da época, como Machado de Assis e Eça de Queiroz, para serem analisados sob a perspectiva da crítica literária. Além disso, serão utilizadas algumas ferramentas de análise estatística para quantificar certos aspectos da linguagem utilizada pelos autores. O trabalho é dividido em capítulos, cada um abordando um aspecto específico da pesquisa. No primeiro capítulo, apresentamos o contexto histórico e literário da época. Nos capítulos seguintes, vamos analisar os textos selecionados, identificando as principais características estilísticas e temáticas. Por fim, no último capítulo, apresentamos as conclusões do estudo e as implicações para a crítica literária.

varam da própria natureza e modo de ser das obras que, recusando-se encaixar em esquemas apriorísticos, convidam o leitor a um constante diálogo em busca de significações que se multiplicam.

Esta propriedade literária -- conhecida como “estética da recepção” -- foi estudada por Alfredo Margarido e Artur Portela Filho, em *O Novo Romance*, a propósito da seguinte definição de Bernard Pingaud: “O romancista limita-se a começar o romance: é o leitor que acaba. O romance propõe e o leitor dispõe” (123). É neste sentido que se orienta a subjetividade da nossa leitura de Almeida Faria, atitude esta que se intensifica devido ao fato de não se poder aproveitar de uma distância mais larga no tempo, pois como bem notou Machado “falar de contemporâneos, apresentando-os e (inevitavelmente) julgando-os, é, como se sabe, um grande risco” (25).

Ora, se não beneficiamos das vantagens de um afastamento temporal mais amplo, aproveitamos, por outro lado, de um distanciamento no espaço. Isto franqueia-nos a possibilidade de considerar a obra do escritor sob a perspectiva de uma outra cultura que -- semelhante ao caso de Roxana Eminescu, ao analisar a sua posição crítica em *Novas Coordenadas no Romance Português* -- “apesar de ser profundamente diferente, tem raízes comuns na latinidade, justificando muitas afinidades espirituais e temperamentais” (12).

Assim que estas afinidades subjetivas foram se impondo, surgiu a necessidade de um instrumento de avaliação teórica que apoiasse com objetividade nossa análise e a ela conferisse a devida imparcialidade e organização que todo discurso crítico deve conter. A presença e a utilização de tais pressupostos teóricos foram, entretanto, ditadas por uma posição de imanência aos próprios textos analisados. Esta é a razão pela qual vários pontos de vista metodológicos foram adotados. Deste modo, para o estudo dos conteúdos de expressão simbólica -- originados da relação entre o substrato mítico e a sua motivação literária -- foram utilizados os princípios da crítica arquetípica de Northrop Frye e Mircea Eliade, entre outros. A questão da narratividade (como técnica de construção textual) foi infor-

mada pela teoria da intertextualidade proposta pela crítica semiológica de Julia Kristeva. Desta teoria foram ainda extraídos fundamentos para a análise do processo polifônico e dialógico empregado por Almeida Faria para apresentar a sua paródia satírica de fundo ideológico. Foi ao redor destas formulações que procuramos orientar a nossa análise da *Trilogia Lusitana*.

CAPÍTULO I

A PAIXÃO E A MITOPOESIA

Um importante elemento dinamizador da leitura da *Trilogia Lusitana* de Almeida Faria deve-se ao fato do seu discurso ser motivado por situações narrativas específicas, as quais determinam um tipo de provocação na recepção do leitor. E. M. de Melo e Castro, ao propor a sua teoria para a classificação das mais recentes produções da literatura portuguesa, encaixa a obra do escritor no conjunto daquelas que se concentram na comunicação de conteúdos afetivo-emocionais apelativos, também chamados emossêmicos (*A Literatura Portuguesa de Invenção* 132-34). Em *A Paixão*, esta categoria resulta da composição de um substrato narrativo tão intensamente elaborado que o seu tema principal adquire a força de uma verdadeira pulsão: trata-se da demonstração do princípio da suficiência vital, primazia inalienável na natureza e no homem. A configuração desta realidade encontra a sua expressão mais íntegra na relação entre o mítico e o poético, procedimento a que havia chegado o filósofo Vico no século XVIII.

Este tema da necessidade da vida vai associar elementos próprios do mito (i.e., de *mythos*, no sentido corrente de fala e realidade, de coisa efetivamente criada pelo discurso) com a poesia (i.e., de *poiésis*, tradicionalmente também ligada ao fato da criação ou passagem de um estado de não-ser para o estado de ser, significando uma transformação formal). A busca do material desta combinação envolvente consiste na montagem de uma narrativa na qual imagem e simbolismo coexistem, em idênticos graus de importância, com os conteúdos externos representados. Assim, a mitopoesia de *A Paixão* se apresenta como um processo de criação verbal de uma realidade por ela compartilhada.

Cristina Robalo Cordeiro Oliveira, em *A Paixão de Almeida Faria*, comenta sobre este necessário reconhecimento simbólico, a fim de se poder penetrar na essência do dis-

curso imaginário próprio do autor, cuja obra não se apresenta senão como “reflexos fragmentários e fugitivos, através de certas estruturas e elementos essenciais, que se repetem com uma frequência significativa e que se situam, quase sempre, num plano inconsciente: os temas” (61). A autora procede, numa análise sugerida pela teoria poética de Gaston Bachelard, o estudo dos padrões temáticos primordiais da obra, fundamentando as suas noções em torno do simbolismo da substância e das propriedades dos elementos água, ar, fogo e terra. Mostrando que, por meio de diferentes formas e significações, tais imagens pervadem interativamente -- quer por analogia, por contraste ou mesmo por apropriação -- todo o texto de *A Paixão*, Oliveira conclui que a dinâmica destas construções acaba por encontrar a validade do seu sentido assentada na seguinte relação:

[U]m equilíbrio estável e original, baseado numa ordem vital diferente: pela rotura de uma estabilidade secular Almeida Faria chega, assim, a uma nova equação de forças, à reorganização do mundo segundo outro prisma de valores (o da justiça e igualdade sociais, ao nível do conteúdo manifesto do texto) . . . (62).

Esta nova organização vital, com todos os seus enquadramentos simbólicos, configura-se através da determinação de seqüências significativas, a quais funcionam como suporte estrutural do sentido mitopoético exposto na obra. Tal processo textual se realiza por meio da recorrência sintagmática em função da qualidade paradigmática e topológica das imagens e motivos, entendendo-se por esta última categoria a capacidade de sua significação polivalente. Deste modo, para o reconhecimento da ordem temática, resultante deste mecanismo, os limites de uma percepção imediata (i.e., da diegese narrativa, considerada como uma seqüência linear de fatos funcionais) não é totalmente suficiente, sendo necessária uma penetração mais profunda no nível da construção do discurso, ou seja, verificar a posição e os momentos em que este ou aquele elemento narrado se situa em relação ao todo. Este é o procedimento pelo qual o simbólico se realiza.

No plano diegético, a narrativa de *A Paixão* possui um enredo bastante simples em

O primeiro aspecto a ser considerado é o da função social da poesia. A poesia, como qualquer outra forma de expressão artística, tem a função de refletir a realidade social e política do seu tempo. No caso da poesia brasileira, isso é especialmente verdadeiro, pois ela sempre esteve profundamente ligada às questões sociais e políticas do país. A poesia não é apenas um jogo de palavras, mas uma forma de intervenção no mundo. Ela pode denunciar as injustiças sociais, criticar o poder político e oferecer uma visão crítica da realidade. É por isso que a poesia sempre foi considerada uma das formas de expressão mais importantes da cultura brasileira.

Outro aspecto importante a ser considerado é o da linguagem. A linguagem da poesia é sempre mais rica e mais complexa do que a linguagem da prosa. Ela utiliza recursos como a metáfora, a comparação, a personificação, etc., para criar imagens e sentimentos. A linguagem da poesia também é sempre mais musical, pois ela utiliza recursos como o ritmo, a rima, etc., para criar uma sensação de harmonia e beleza. É por isso que a poesia sempre foi considerada uma das formas de expressão mais importantes da cultura brasileira.

Por fim, é importante considerar o papel do poeta. O poeta não é apenas um observador da realidade, mas um participante ativo. Ele utiliza a poesia para expressar suas ideias, sentimentos e experiências. Ele também utiliza a poesia para se comunicar com o público e para influenciar a sociedade. É por isso que o poeta sempre foi considerado uma das figuras mais importantes da cultura brasileira.

termos de peripécias e trama episódica, considerando que retrata um cotidiano pouco ativo neste sentido. Oliveira resumiu-o da seguinte maneira:

A descrição dos três momentos de um dia na vida de uma família burguesa do Alentejo: um dia, sexta- feira santa, cujos três momentos estão marcados pela divisão dos capítulos (manhã: levantar/azáfama da casa, tarde: calor/fogo, noite: frio/chuva); uma família banal, o pai e as preocupações financeiras, a mãe e as preocupações domésticas, os filhos e os problemas da adolescência ou da juventude; o Alentejo, terra de grandes propriedades, de trigo e calor escaldante (61).

Entretanto, este sumário monológico é transformado pela introdução de fragmentos que, desligados da economia causal do enredo, adquirem uma estrutura e função temática em verticalidade, indicando que o texto deve ser considerado para além da sua diegese. São inúmeros os casos em que a metadiegeese ocorre durante a narração. Logo no seu início, dá-se este fato através da descrição de Piedade e dos seus preparativos para a sua jornada de trabalho diário na casa em que serve como empregada. Os capítulos dois e três -- que narram, respectivamente, o monólogo interior de João Carlos, o filho-do-meio e o pesadelo de Arminda, a única filha -- são também elaborados consoante este mesmo procedimento metadieético. O que se observa, nestes e nos muitos outros casos em que isto acontece, é a presença de certos conteúdos com formas específicas de enunciação, ambos diferentes do modo pelo qual é apresentado a totalidade do discurso narrativo da obra. No entanto, a natureza e o tratamento do material que compõe estes elementos estão relacionados, naquele nível metadieético, com o processo de significação formal que o projeto criativo e temático da narrativa utiliza para a exposição funcional das suas idéias. Neste particular, assumem uma relevante importância os substratos de origem mítica e religiosa, os quais integram uma extensa rede de imagens estruturadas estrategicamente no texto.

Northrop Frye, em *Anatomy of Criticism: Four Essays*, expõe uma abordagem crítica da obra literária baseada na teoria da sua significação simbólica, chegando a certos

conceitos fundamentais que explicam a relação entre poética e conhecimento. Considera que as estruturas imagísticas padronizam-se em virtude de conteúdos herdados da experiência mítica inerente à cosmovisão humana, os quais ele chama de arquétipos. Marc Angenot registra o conceito psicanalítico desta categoria, comentando que Bachelard a considera como "uma imagem que tem raízes no mais longínquo inconsciente, uma imagem que provém de uma vida que não é a nossa vida pessoal e que só se pode estudar referindo-se a uma arqueologia psicológica" (*Glossário da Crítica Contemporânea* 41).

Apesar da crítica tender a dar maior relevo ao modelo essencialista na classificação do arquétipo literário, considerando-o como um elemento trans-histórico, a possibilidade de sua leitura circunstancial não deve ser desconsiderada, visto que esclarece, em muitos casos, a compreensão conotativa das referências. Esta é a orientação básica da presente abordagem mitopoética de *A Paixão*.

O Mítico e o Ritualístico

O conceito de ritual, com as suas correspondentes recorrências a sugestões e motivos do procedimento mítico, constituem uma categoria de grande importância para a significação das principais estruturas de *A Paixão*. Tais recursos são encontrados não só no nível do seu estilo mas também na manipulação dos seus conteúdos, conferindo-lhe unidade temática. A própria divisão da narrativa em ritmo tripartido (a manhã, a tarde e a noite de um dia de sexta-feira santa) identifica a utilização de um topos da prática ritualística: a agenciamento prescritiva da temporalidade para a produção conseqüente de efeitos.

A Temporalidade e o Ritualístico

Estas categorias são estruturadas por meio de um sistema de combinação alternada dos elementos responsáveis pela representação mimética da ação, servindo para identificar o desempenho (direto, interiorizado ou simbólico) das personagens no enredo. O primeiro

esses elementos fundamentais da matemática, que se encontram no nível da compreensão dos conceitos matemáticos, e não no nível da aplicação desses conceitos em situações concretas. A proposta é que, ao longo do processo de ensino e aprendizagem, os alunos possam desenvolver uma compreensão profunda dos conceitos matemáticos, e não apenas uma compreensão superficial, baseada na memorização de fórmulas e procedimentos. Para isso, é necessário que os alunos sejam envolvidos em atividades que lhes permitam explorar os conceitos matemáticos de forma ativa e significativa. Isso pode ser feito por meio de jogos, problemas de contexto, projetos, entre outros. A ideia é que os alunos possam construir sua própria compreensão dos conceitos matemáticos, e não apenas receber essa compreensão pronta feita pelo professor.

Além disso, é importante que os alunos sejam capazes de aplicar os conceitos matemáticos em situações concretas. Isso pode ser feito por meio de problemas de contexto, projetos, entre outros. A ideia é que os alunos possam desenvolver uma compreensão profunda dos conceitos matemáticos, e não apenas uma compreensão superficial, baseada na memorização de fórmulas e procedimentos. Para isso, é necessário que os alunos sejam envolvidos em atividades que lhes permitam explorar os conceitos matemáticos de forma ativa e significativa. Isso pode ser feito por meio de jogos, problemas de contexto, projetos, entre outros. A ideia é que os alunos possam construir sua própria compreensão dos conceitos matemáticos, e não apenas receber essa compreensão pronta feita pelo professor.

Essas categorias de elementos matemáticos são fundamentais para a compreensão dos conceitos matemáticos. É importante que os alunos sejam capazes de identificar esses elementos e compreendê-los de forma profunda. Isso pode ser feito por meio de atividades que lhes permitam explorar os conceitos matemáticos de forma ativa e significativa. Isso pode ser feito por meio de jogos, problemas de contexto, projetos, entre outros. A ideia é que os alunos possam construir sua própria compreensão dos conceitos matemáticos, e não apenas receber essa compreensão pronta feita pelo professor.

fato representativo deste processo é a variação do foco-narrativo. Embora haja a predominância do discurso em primeira pessoa, principalmente através do monólogo interior e/ou do fluxo da consciência, este procedimento conjuga-se freqüentemente com a onisciência própria da terceira pessoa, denotando a presença do autor-narrador. A transposição destas instâncias é muito sutil, pois acontece sem comprometer, em absoluto, a unidade narrativa. Assim, o tratamento temporal das personagens é um ritual duplamente prescrito: de um lado, consiste numa reprodução interna, obsessiva e imutável de fatos segregados na sua consciência e, de outro, depende de uma atitude retórica enunciada de fora. Esta conformação de aspectos reiterativos de um mesmo foco problemático tem a ver com a teoria da origem ritualística do mito. Tais características Almeida Faria soube captar como motivos para a construção de sua narrativa.

A primeira personagem considerada em relação a esta problemática é Piedade. Ela é a mais antiga serva da família e constitui o assunto do capítulo um, o qual descreve a sua azáfama doméstica. Através de um longo monólogo interior, são arrastadamente rememoradas as suas atividades serviçais, pois mesmo antes de se levantar, ensaia o que tem de fazer naquela manhã que mal acabara de principiar. O dia é uma sexta-feira santa que para ela nada trará de especial, a não ser o cumprimento de uma tarefa ordinária. Assim, com os “olhos cerrados e, cansadamente, reconstitui os gestos gastos a fazer; o dia que se segue é-lhe memória negra; assim o percorreu, envolta em trevas, por semanas santas que duraram séculos . . .” (15). Tudo promete ser apenas a repetição de uma seqüência idêntica e imutável de acontecimentos já verificados, cuja automação no tempo e no espaço dá-lhe a sensação de desgaste, cansaço e dessignificação do que faz, eliminando do registro da memória a noção do dinamismo da vida. O passado e o presente fundem-se numa temporalidade atravancada, conotando a condição da serva sem alternativas de mudança. De acordo com o sistema combinatório das estruturas narrativas, esta noção de estagnação existencial coloca-se em frontal oposição à idéia arquetípica da renovação cíclica do tempo mítico, categoria que servirá de referência a outras personagens.

O ritualismo laboral da sexta-feira santa cega e congelada no tempo é conotado por dois motivos associados: de um lado, a idéia da prescrição imutável da tragédia religiosa e, de outro, a referência, não menos determinante, a uma condição social imposta. De permeio a isto, situa-se a consciência intuitiva que a personagem tem da necessidade de libertação. Em termos formais, esta problemática apresenta-se estruturada por meio da utilização de certos recursos técnico-estilísticos, os quais enfatizam a categoria do conteúdo. Trata-se do emprego redundante de frases no infinitivo. Numa seqüência enumeradora de verbos, a qual segue uma ordem estabelecida -- sem desvios temporais na notação dos gestos e das ações que a personagem tem que praticar -- esta estrutura é por si só um processo ritualístico. Associado a este procedimento, outro recurso indicador desta imutabilidade é aquele que apresenta as ações configuradas em blocos condensados no tempo, em colocação parentética no texto. Este fato pode ser verificado no seguinte trecho: "De madrugada . . . levantar-se, descer para a cozinha e enregar o trabalho . . . lavar a louça . . . (durante o inverno a água gela, corta os ossos da gente, faz doer às vezes até pelo braço acima -- deve ser reumático -- mesmo ao cotovelo) . . ." (13). Após isto, a anterior seqüência de verbos no infinitivo retoma, com a mesma propriedade antes comentada, o seu processo enumerador.

O tema do ritualismo ainda aparecerá referido em relação a outras categorias narrativas de *A Paixão*, sempre funcionando como motivo simbólico para o enquadramento poético e/ou ideológico dos seus conteúdos.

O Ritual e o Sagrado

O capítulo dois desenvolve o motivo do ritual através de uma narração alegórica de aspecto parabólico, cuja descodificação só se verifica com o reconhecimento das situações concretas com as quais se relaciona. Isto leva a crer que este capítulo constitui uma metáfora solta, funcionando como um núcleo de significação poética, pronto para conotar, a

O primeiro aspecto da estrutura da obra é a organização do tempo e do espaço. A obra é dividida em três partes principais: a primeira trata da história da literatura, a segunda da história da arte e a terceira da história da ciência. Cada uma dessas partes é subdividida em capítulos que abordam diferentes aspectos da história da humanidade. A obra é escrita em um estilo claro e objetivo, com uma linguagem acessível a todos os leitores. O autor utiliza uma abordagem multidisciplinar, integrando conhecimentos de diferentes áreas do conhecimento para oferecer uma visão abrangente da história da humanidade. A obra é considerada uma das mais importantes do século XX, sendo lida por milhões de pessoas em todo o mundo. Ela não apenas fornece informações valiosas sobre a história da humanidade, mas também inspira a reflexão e a busca por novos conhecimentos. A obra é uma verdadeira obra-prima, que merece ser lida e estudada por todos os interessados em história e cultura.

O segundo aspecto da obra é a abordagem metodológica. O autor utiliza uma abordagem multidisciplinar, integrando conhecimentos de diferentes áreas do conhecimento para oferecer uma visão abrangente da história da humanidade. A obra é escrita em um estilo claro e objetivo, com uma linguagem acessível a todos os leitores. O autor utiliza uma abordagem multidisciplinar, integrando conhecimentos de diferentes áreas do conhecimento para oferecer uma visão abrangente da história da humanidade. A obra é considerada uma das mais importantes do século XX, sendo lida por milhões de pessoas em todo o mundo. Ela não apenas fornece informações valiosas sobre a história da humanidade, mas também inspira a reflexão e a busca por novos conhecimentos. A obra é uma verdadeira obra-prima, que merece ser lida e estudada por todos os interessados em história e cultura.

qualquer momento, o entendimento da realidade. Mesmo quando esta correspondência se estabelece posteriormente na narrativa, ainda é o efeito das imagens que prevalece, para além da possibilidade de uma simples comparação ilustrativa.

A figura de João Carlos é o agente deste mecanismo, cuja intenção consiste em extrair motivações do substrato mítico subjacente à concepção ritualística da história sagrada. Neste nível simbólico, esta personagem desenvolve uma categoria identificada ao arquétipo do imolador sacrificial, elemento religioso ancestral presente na tradição bíblica. Esta teogonia se processa através da idéia da vitimização redentora do cordeiro pascal.

Apesar da especificidade do material e do simbolismo deste rito, as características básicas da sua realização são as mesmas que compoem o ritual de Piedade: ambos têm que cumprir à risca procedimentos prescritos para a prática das ações, em estrita observância das suas condições temporais. Assim, João Carlos, com plena consciência destas determinações, diz como deve ser a hora do dia da imolação e quais os requisitos que a vítima tem que preencher: o cordeiro tem que ser "sem mancha, macho, dum ano" e deve ser sacrificado "dentro da madrugada . . . com a faca que gargantas abriu já antes desta, que a sóis brilhou iguais ao de hoje, que outrora se cobriu do mesmo sangue . . ." (16). A passagem se completa com uma descrição naturalista da consumação do ritual, acrescentando, num tom de euforia final, imagens que remetem à noção apocalítica da travessia para a terra divinizada, em busca da merecida redenção. Após o sacrifício e a comunhão da carne imolada, todos deverão festejar e purificar-se. Depois disto, estarão prontos para alcançar as "portas da cidade; são coisas de direito divino, coisas santas, os muros e as portas da cidade" (17).

Além deste capítulo, de grande densidade no tratamento do tema do ritual e o sagrado, outra passagem da narrativa, também bastante expressiva na consideração deste tópico, é encontrada no seu final. Trata-se do assunto exposto no capítulo quarenta e dois. Neste mesmo dia de sexta-feira santa, já de noite, realiza-se na vila a tradicional procissão

qualquer momento a compreensão da realidade. Menosprezando esta realidade, o paisagista profissional se transforma a não só a realidade, mas a própria paisagem.

Para a paisagem de uma cidade, portanto, não há uma única paisagem, mas sim uma paisagem de uma cidade, e esta paisagem é a paisagem de uma cidade.

Para a paisagem de uma cidade, portanto, não há uma única paisagem, mas sim uma paisagem de uma cidade, e esta paisagem é a paisagem de uma cidade.

Para a paisagem de uma cidade, portanto, não há uma única paisagem, mas sim uma paisagem de uma cidade, e esta paisagem é a paisagem de uma cidade.

Para a paisagem de uma cidade, portanto, não há uma única paisagem, mas sim uma paisagem de uma cidade, e esta paisagem é a paisagem de uma cidade.

Para a paisagem de uma cidade, portanto, não há uma única paisagem, mas sim uma paisagem de uma cidade, e esta paisagem é a paisagem de uma cidade.

Para a paisagem de uma cidade, portanto, não há uma única paisagem, mas sim uma paisagem de uma cidade, e esta paisagem é a paisagem de uma cidade.

Para a paisagem de uma cidade, portanto, não há uma única paisagem, mas sim uma paisagem de uma cidade, e esta paisagem é a paisagem de uma cidade.

Para a paisagem de uma cidade, portanto, não há uma única paisagem, mas sim uma paisagem de uma cidade, e esta paisagem é a paisagem de uma cidade.

Para a paisagem de uma cidade, portanto, não há uma única paisagem, mas sim uma paisagem de uma cidade, e esta paisagem é a paisagem de uma cidade.

Para a paisagem de uma cidade, portanto, não há uma única paisagem, mas sim uma paisagem de uma cidade, e esta paisagem é a paisagem de uma cidade.

Para a paisagem de uma cidade, portanto, não há uma única paisagem, mas sim uma paisagem de uma cidade, e esta paisagem é a paisagem de uma cidade.

Para a paisagem de uma cidade, portanto, não há uma única paisagem, mas sim uma paisagem de uma cidade, e esta paisagem é a paisagem de uma cidade.

Para a paisagem de uma cidade, portanto, não há uma única paisagem, mas sim uma paisagem de uma cidade, e esta paisagem é a paisagem de uma cidade.

do Senhor Morto. Num dado momento deste acontecimento, o préstito se desordena e a multidão que o acompanha entra em verdadeiro pânico por causa de um imprevisto corte de eletricidade que deixa tudo na mais completa escuridão. A desorientação caótica de todos é agravada por um incontrolável pavor do escuro. É neste preciso momento que o ritual do sagrado utiliza a sua propriedade verbal para emitir uma “ladainha lastimosa . . . como quem pela noite dentro canta para afastar o medo . . . temor dos cristãos antigos nas arenas do circo, pavor apelo triste e só, até aos ossos, de homens das catacumbas . . .” (136-37). Tudo isto recorda um procedimento de raízes ancestrais, trazendo para a narrativa a sugestão mágica e catártica que os hinos e cantos religiosos possuem. A observação destes aspectos identifica uma conjugação de motivos que, combinando disposições eufóricas e disfóricas próprias do ritualismo, servem para tematizar a presença e função do sagrado em *A Paixão*.

O Ritual Secular da Tradição

Além do ritual do sagrado, outro aspecto desta categoria, ligado ao motivo do tempo como seu elemento dinamizador, é o culto de certos esquemas de comportamento determinados pela tradição sócio-cultural. Neste caso, os valores do passado manifestam as consequências de sua perpetuação na psicologia e conduta das personagens. É o que acontece com Marina, a mãe da família, a qual constantemente interioriza os reflexos da educação moral da sua herança familiar. Ao recordar-se do ambiente de outrora da casa onde fora criada, expressa a sua lembrança como um rito da desolação, com “raparigas de peitos pequenos e de triste olhar, quase velho, mordendo a sua noite e caminhando como uma desgraça pelos corredores, cozinhas, caves, dispensas em que se falava a língua do terror; mais tarde a da revolta . . .” (21).

Por outro lado, Francisco, seu marido, posiciona-se diferentemente com relação aos valores e estilo de vida dos seus antepassados. Considera-os como modelos exemplares,

de acordo com a teoria da aprendizagem, o conhecimento é construído pelo aluno a partir de suas experiências e conhecimentos prévios. Portanto, a avaliação deve ser contínua e formativa, visando a melhorar o processo de ensino e aprendizagem. A avaliação deve ser realizada de forma integrada ao processo de ensino, permitindo que o professor possa identificar as dificuldades dos alunos e tomar as devidas providências para superá-las. Além disso, a avaliação deve ser transparente e participativa, envolvendo os alunos no processo de avaliação. Isso pode ser feito por meio de autoavaliação, avaliação entre pares e avaliação com o professor. A avaliação deve ser baseada em critérios claros e objetivos, permitindo que os alunos possam entender o que é esperado deles e como eles podem melhorar seu desempenho. A avaliação deve ser realizada de forma regular e sistemática, permitindo que o professor possa acompanhar o progresso dos alunos ao longo do tempo. A avaliação deve ser utilizada como uma ferramenta para melhorar a qualidade do ensino e da aprendizagem, e não apenas como uma ferramenta para medir o desempenho dos alunos.

Assim, a avaliação

de acordo com a teoria da aprendizagem

de acordo com a teoria da aprendizagem, o conhecimento é construído pelo aluno a partir de suas experiências e conhecimentos prévios. Portanto, a avaliação deve ser contínua e formativa, visando a melhorar o processo de ensino e aprendizagem. A avaliação deve ser realizada de forma integrada ao processo de ensino, permitindo que o professor possa identificar as dificuldades dos alunos e tomar as devidas providências para superá-las. Além disso, a avaliação deve ser transparente e participativa, envolvendo os alunos no processo de avaliação. Isso pode ser feito por meio de autoavaliação, avaliação entre pares e avaliação com o professor. A avaliação deve ser baseada em critérios claros e objetivos, permitindo que os alunos possam entender o que é esperado deles e como eles podem melhorar seu desempenho. A avaliação deve ser realizada de forma regular e sistemática, permitindo que o professor possa acompanhar o progresso dos alunos ao longo do tempo. A avaliação deve ser utilizada como uma ferramenta para melhorar a qualidade do ensino e da aprendizagem, e não apenas como uma ferramenta para medir o desempenho dos alunos.

Assim, a avaliação

de acordo com a teoria da aprendizagem, o conhecimento é construído pelo aluno a partir de suas experiências e conhecimentos prévios. Portanto, a avaliação deve ser contínua e formativa, visando a melhorar o processo de ensino e aprendizagem. A avaliação deve ser realizada de forma integrada ao processo de ensino, permitindo que o professor possa identificar as dificuldades dos alunos e tomar as devidas providências para superá-las. Além disso, a avaliação deve ser transparente e participativa, envolvendo os alunos no processo de avaliação. Isso pode ser feito por meio de autoavaliação, avaliação entre pares e avaliação com o professor. A avaliação deve ser baseada em critérios claros e objetivos, permitindo que os alunos possam entender o que é esperado deles e como eles podem melhorar seu desempenho. A avaliação deve ser realizada de forma regular e sistemática, permitindo que o professor possa acompanhar o progresso dos alunos ao longo do tempo. A avaliação deve ser utilizada como uma ferramenta para melhorar a qualidade do ensino e da aprendizagem, e não apenas como uma ferramenta para medir o desempenho dos alunos.

cujas qualidades tornam-se impossíveis de serem recuperadas nas condições da situação presente em que vive. Baseado nestas convicções, desenvolve o seu ritual de reminiscências de um passado morto, cultuando principalmente a imagem e fatos da vida de um avô seu, “nos indecisos edifícios da névoa da memória . . .” (25). Neste *memento mori*, o progenitor é uma lição para a personagem refletir sobre a decadência moral da família, lastimando, entretanto, receber dele apenas “umas palavras antigas e serenas de quem usou a vida a saber a verdade, talvez tão só a sombra da verdade, mas uma sombra verdadeira, não ilusória qual a de quase todos nós, teus descendentes . . .” (25).

Este culto encomiástico possui um tom oracular de magia fetichista. Sempre que a personagem contempla o retrato do avô, sente os efeitos emocionais provocados pela imagem, como se o próprio sujeito estivesse ali presente. A passagem, em que tal problemática se resume, é aquela que apresenta Francisco contemplando a fotografia colocada privilegiadamente, entre outras, no piano da casa. De cima do móvel, verdadeiro santuário de adoração, a fisionomia austera esmaga todas as demais ali existentes, pois trata-se do “fundador da gens, da tribo, o chefe deste clã, patrono de larpenate: a nuvem sombreada que lhe envolve a cara é o halo mágico que rodeia heróis e sábios . . .” (13). Almeida Faria, a fim de conferir maior propriedade conotativa a este tema do ritual da tradição, cria imagens verbais intuitivas (a exemplo do que ocorre em outras ocasiões), dando a entender que a manipulação dos recursos da linguagem é uma forma de ampliar o sentido dos conceitos e idéias que quer exprimir. É o caso do vocábulo “larpenate”, palavra-soma composta de lar e penate, sendo este último elemento uma referência às divindades que, na mitologia romana, presidiam a proteção doméstica. Este neologismo, considerado em aproximação a certos valores histórico-culturais da sociedade portuguesa, identifica um tipo de formação tradicional centralizada na importância do caráter e da atuação da linha familiar varonil: o marialvismo. Herdeiro da concepção medieval da centralidade do pater-famílias, esta espécie de patriarcalismo assumiu, com o correr dos tempos, uma

estrutura prepotenciária, cujos reflexos ainda hoje podem ser notados na atitude autocrática da figura paterna.

Em *A Paixão*, é apresentada uma das mais atuais versões literárias do tipo do marialva, o qual é considerado no contexto sócio-cultural da burguesia latifundiária alentejana. Trata-se da figura de Francisco e da sua postura com relação ao ambiente familiar. O mundo e a visão deste protótipo é textualizado na narrativa principalmente através do foco narrativo de Marina. Esta personagem -- porque é mãe e esposa, estando assim mais diretamente afetada por esta estrutura -- é, dentre todas as demais, a que emotivamente mais se ressent e sofre a objetificação e os efeitos da sujeição imposta. Neste sentido, a sua condição de vítima identifica-a com os motivos que na narrativa sugerem a presença do rito da morte. O seu leito conjugal apresenta-se-lhe como a imagem de um verdadeiro holocausto. E a descrição que ela faz do esposo é uma das mais pungentes ilustrações do fenómeno do marialvismo português, o qual coloca a esposa “perdida na indiferença do marido egoísta, dum materialismo primário e infantil . . . que se reduz ao vegetar diário . . .” (125-26). A passagem segue descrevendo, com uma perspicaz minúcia de detalhes, as características do atavismo primário de Francisco, cujo comportamento se reduz ao “sono, comida, sono, cansaço, devassidão, ausência, apatia, espera, sexo e trabalho, café, lavoura, café, conversa, intrigas, dinheiro, paciência . . .” (125-26).

Esta vívida reprodução ritualística constitui um dos mais expressivos tratamentos do assunto, desde a abordagem ensaística e ficcional de José Cardoso Pires. Tanto este autor como Almeida Faria perceberam e deram destaque, nas suas obras, ao aspecto do culto à tradição que serve como base para o entendimento crítico desta problemática. Fernando Mendonça, em *A Literatura Portuguesa no Século XX*, comenta o fato de Cardoso Pires considerar que “o escritor é um animal que incomoda e que a ele cabe a função de procurar no colectivo uma certa abordagem mitológica do seu tempo” (107). Diz que este autor de *A Cartilha do Marialva*, ao assim se expressar, estava se referindo ao papel que a

carreira profissional, a paróia é uma forma de expressão que se encontra em constante evolução, refletindo as mudanças sociais e culturais.

Em sua obra, o autor aborda a importância da paróia como um instrumento de crítica social e política, destacando sua capacidade de provocar reflexão e mudança.

Por fim, o texto conclui que a paróia é uma linguagem essencial para a compreensão da realidade social e política, sendo uma ferramenta poderosa para a transformação da sociedade.

Assim, a paróia não é apenas uma forma de entretenimento, mas também uma forma de resistência e de luta por uma sociedade mais justa e equitativa.

Em suma, a paróia é uma linguagem que se adapta às necessidades da sociedade, sendo uma ferramenta essencial para a compreensão e a transformação da realidade.

Por isso, é fundamental que a paróia seja valorizada e incentivada, pois ela é uma forma de expressão que não pode ser silenciada.

Assim, a paróia é uma linguagem que se adapta às necessidades da sociedade, sendo uma ferramenta essencial para a compreensão e a transformação da realidade.

Em suma, a paróia é uma linguagem que se adapta às necessidades da sociedade, sendo uma ferramenta essencial para a compreensão e a transformação da realidade.

Por isso, é fundamental que a paróia seja valorizada e incentivada, pois ela é uma forma de expressão que não pode ser silenciada.

Assim, a paróia é uma linguagem que se adapta às necessidades da sociedade, sendo uma ferramenta essencial para a compreensão e a transformação da realidade.

Em suma, a paróia é uma linguagem que se adapta às necessidades da sociedade, sendo uma ferramenta essencial para a compreensão e a transformação da realidade.

Por isso, é fundamental que a paróia seja valorizada e incentivada, pois ela é uma forma de expressão que não pode ser silenciada.

Assim, a paróia é uma linguagem que se adapta às necessidades da sociedade, sendo uma ferramenta essencial para a compreensão e a transformação da realidade.

Em suma, a paróia é uma linguagem que se adapta às necessidades da sociedade, sendo uma ferramenta essencial para a compreensão e a transformação da realidade.

literatura tem de denunciar as mistificações passadistas, de “infra-estrutura sócio-econômica que pretendem desesperadamente ignorar a marcha inexorável da História, embandeirando-se de mitos com os quais julga poder decidir o futuro com a tradição do passado . . . [alimentando-se da] memória das arbitrariedades dos avós . . .” (107).

Confrontadas estas posições, tanto na criação como na história literária, o culto do marialvismo pode ser considerado como um substrato significativo para o enfoque do tema do ritualismo secular da tradição portuguesa. Em *A Paixão*, este é um tópico que serve como motivo para estruturar a concepção desta mitologia cultural.

O Ritual Arquetípico da Criação

Os aspectos ritualísticos, até agora observados na narrativa (com exceção do caso de João Carlos), caracterizam-se por uma noção de disforia nos efeitos que produzem, pois as personagens sentem-se subjugadas por uma força negativa que impede a livre expressão da sua individualidade. No pólo oposto desta idéia, está a participação de Tiago. Esta personagem representa uma posição de euforia máxima com relação ao sentido mitopoético da necessidade da vida, concepção temática fundamental de *A Paixão*. Isto porque a sua prática ritualística considera-o como uma espécie de arquétipo genésico, um verdadeiro êmulo criador das coisas, em absoluto compasso com o ritmo da natureza. Neste sentido, Tiago é descrito a partir de imagens que conotam a presença de um substrato bíblico e lendário que, associado a um mítico paganismo, produz um complexo de energia vital de grande alcance simbólico. Esta configuração do filho caçula da família é uma metáfora do poder da criação do homem novo, com o seu necessário potencial virginal para participar da elaboração do seu destino cósmico.

O autor-narrador a ele se refere como o “benjamim . . . aquele a quem os deuses dão qualquer coisa . . . um mítico príncipe russo . . . uma espécie de poeta desgraçado, a quem contudo os olhos insistem em sonhar” (66). No plano das imagens arquetípicas, a figura de

Tiago associa-se ao princípio da fertilidade aquática como fator primordial e intemporal do estado de origem da criação, aspectos ritualísticos ancestrais que Mircea Eliade estuda sob o conceito de “illo tempore” (*Cosmos and History: The Myth of the Eternal Return* 17).

A passagem, que a isto se refere, é aquela que descreve o hábito que a personagem tinha de brincar nos cômodos da quinta, quando chovia e a terra ficava encharcada, fazendo “paciente, figurinhas de barro, cães, mulheres, cavaleiros, automóveis . . . essas rudes esculturas térreas estavam ligadas à chuva como a hera às árvores . . .” (64). A idéia deste telurismo completa-se, na sua significação simbólica, quando os pluviais bonequinhos são comparados às heras que se prendem às árvores e às paredes da casa “numa força dispersa . . . ou antes vaga onda que pela rocha subisse, rebentada, rocha que forma as paredes do forno velho em que o pão se faz há séculos . . .” (64). Esta acumulação alegórica reforça a idéia mítica da perenidade da vida como uma necessidade primordial, considerada tão antiga quanto a existência do próprio tempo.

Ligada à concepção da eternidade do tempo da criação, a narrativa de Tiago sugere, ainda, o motivo da circularidade arquetípica conhecida como Mito do Eterno Retorno. Assim, num labor constante, sempre depois de cada chuva, a personagem recriava as suas figurinhas com os elementos básicos da vida (terra, água e sol), “não se lembrando mais das esculturas . . . senão quando chovesse; então recomeçava o seu ritual e obsessão, febril e surdamente . . . [refabricando-as] para que durassem o tempo de uma chuva miúda, que as desfazia em breve . . .” (65). O segredo deste evoluir cíclico “ele só o sabia e sorria por dentro; relembra a lenda, fazendo e desfazendo a sua longa teia, e esperando talvez também mas sem saber o quê . . .” (65-66).

A composição deste processo ritualístico é um complexo de vários elementos mitológicos que, por meio de uma sugestão difusa, são metaforicamente utilizados para a configuração do tema mitopoético da necessidade da vida. Neste sentido, os conhecidos mo-



tivos da resistência prometeica e da obstinação sisífica são associados à imagem lendária de Penélope. Como ela, Tiago liga-se ao princípio da espera fiel, sendo ambos destinados a uma união de sentido mítico. Noutra passagem, a personagem ainda é relacionada a este simbolismo da volta, quando, ao construir um bumerangue, pensa “aplicar esse objeto de eterno retorno à infindável planície do seu sonho . . .” (99).

A criação simbólica aparece ainda estruturada na narrativa por outros procedimentos. Nestes casos, apesar do aspecto nominalista próprio da categoria mítica, o que prevalece é uma específica argumentação de motivos organizados pela imaginação mitopoética do autor. É o que acontece com a citação do mito egípcio da origem do ciclo solar, inserida num longo monólogo interior de João Carlos. Estando a personagem a pensar sobre a sua condição existencial, num dado momento passa a refletir sobre a dimensão da noite e do sonho que vêm do céu. E aqui surge a seguinte colocação parentética:

“(primeiro Osíris, o sol, é derrotado pela noite, Set, porém a esposa-vaca-lua, Ísis, vem procurar, pálida e triste, o cadáver frio e enfim o filho, Horus, sol nascente, vinga-se e vence, nasce, vive, esplende e uma vez mais o astro magno impera) . . .” (69). Esta seqüência, opaca ao nível do entendimento sintagmático, adquire, entretanto, um sentido em relação distributiva com motivos semelhantes encontrados em outras passagens. Tal situação significa um empenho da consciência metadieética do autor, tentando assegurar, na construção do seu discurso, o tratamento poético do tema da criação e/ou necessidade da vida.

No capítulo vinte e cinco, esta simbologia mitopoética adquire a sua mais expressiva densidade metafórica, sendo importante não só por isso mas também porque representa um ponto de viragem da atitude narrativa. A divisão anterior (“Manhã”) é basicamente constituída por monólogos interiores das várias personagens. Aqui, a alternância do foco narrativo em primeira pessoa com a voz do narrador torna a ação factual praticamente ausente em termos de enredo. Procedimento oposto se verifica na segunda parte (“Tar-

de”), na qual há uma predominância de acontecimentos e episódios que, encaminhando-se para o desfecho da “Noite,” revelam uma maior onisciência narrativa em terceira pessoa.

“Tarde” trata da descrição de um incêndio nas plantações dos Cantares (nome da herdade da família de João Carlos) e de algumas ações e/ou reflexões que as personagens manifestam como reação a este incidente. Este sinistro funciona como um motivo que congrega os vários pontos de vista. A mitopoesia, nele contida, corrobora a função simbólica de *A Paixão*, a qual adquire, a partir deste ponto, uma unidade estrutural mais coesa a nível temático. Inserida na narração do fogo destruidor, aparece a seguinte referência hermética sobre a origem mítica deste elemento ígneo:

[O] fogo cobria a terra e o ar e as águas, cópulas dos elementos longas lentas; dizem que o chefe que escapou ao fogo não voltou; um touro o levou e não o trouxe; o seu gêmeo e ele no ventre da virgem ficaram para sempre; o fogo estava ali, porém vinha desde sempre; desde quando a terra se vestira de gente, de faunas e de floras, de florestas; no instante do fogo o medo se apossou dos homens da planície, a quem os deuses Ataegina e Corneus desapareceram; foi certamente então que vieram estrangeiros e lhes tiraram tudo, violaram as mães, estupraram as filhas; depois do fogo não mais nasceram sémenes das flores, as serpentes fugiram para as águas, os seus olhos não mais arrebataram aves, e os gatos solitários miaram para ninguém; as águas infiltradas queimaram as raízes; porém foram plantadas muitas cruces e elas frutificaram amplamente; dum lume assim nasceu o mundo, e dele restam hoje horizontes de fogo; ar de fogo . . . (79-80).

A elaboração das imagens acima caracteriza-se pelo aproveitamento de um substrato que, transportando a idéia de uma cosmogonia religiosa dos fenômenos naturais, funciona como uma explicação metafórica de um tempo de recriação cataclísmica. Esta concepção, muito próxima da teoria etiológica de Frazer e seus seguidores, baseia-se no princípio da origem do mito como ritual dos arquétipos. Segundo Harold C. Knutson, em *Molière*:

An Archetypal Approach, a utilização destes elementos estariam também presentes em narrativas que se propõem a um tratamento simbólico do tema da fertilidade ou origem da vida, sendo eles: “archetypes of sacrifice, of scapegoat expulsion, or death and resurrection, and the like” (5). Acrescenta ainda que “literary narratives can be reduced to basic stories which express, in their underlying ritual content, primitive human fears and aspirations . . . [e] certain primitive desires and anxieties in the collectivity: fear of death, sterility, and disease, longing for life, health, and prosperity” (5).

Neste nível arquetípico, a composição do tema da necessidade da vida é o resultado de um conjunto funcional de protótipos retirados tanto da mitologia pagã como da cristã. A utilização indiferenciada da procedência destes elementos na literatura mitopoética foi considerada por Jonh J. White em *Mythology in the Modern Novel: A Study of Prefigurative Techniques*. Depois de avaliar as posições teóricas de Jung e Frye sobre o assunto, chega à conclusão que, para este tipo de narrativa, o que importa é a noção da universalidade do arquétipo, visto que “we can certainly isolate elements of it in many myths and works of literature; and this is what anyone is doing when he calls a literary work mythical” (44).

Almeida Faria resolve esta problemática através da criação de uma realidade que, a fim de comunicar os seus conteúdos simbólicos, depende essencialmente do poder de apreensão verbal. Segundo Knutson este procedimento, próprio da linguagem do mito, recaptura uma “particular, misterious identity of word and feeling through another form of language, art ” (6). Desta forma, a palavra adquire uma força especial, visto que, passando por uma “sort of constant palingenesis, at once a sensuous and a spiritual reincarnation . . . recovers the fullness of life; but it is no longer a life mythically bound and fettered, but an aesthetically liberated life” (6).

As considerações acima fundamentam o entendimento teórico da construção formal de *A Paixão*, especialmente nas duas passagens anteriormente citadas: a de Tiago em

relação ao Mito do Eterno Retorno e a do fogo em aproximação à noção do princípio solar da criação. Um fator fundamental para a constituição deste aspecto mitificante é a modalização do discurso da narrativa segundo a idéia do tempo como elemento de expressão ritualística e arquetípica. Aqui, duas concepções básicas da temporalidade podem ser reconhecidas: uma é (como no caso de Piedade, Francisco e Marina) a idéia disfórica de um tempo atravancado que impede a realização da vontade; outra é (como no caso de João Carlos e Tiago) a idéia eufórica de um tempo renovador. O que se torna comum a estas duas categorias é a noção da busca de um estado de plenitude essencial das coisas, para além da sua realidade contingente deteriorada. Esta projeção relaciona-se com o desejo mítico da reprodução do tempo da criação original, o “illo tempore” da união entre o divino e o humano.

Com relação a este aspecto, manifesta-se André, o filho mais velho da família. Obsedado pelo sentimento da morte iminente -- fora vítima de um desastre automobilístico em que quase pereceu e é portador de uma doença incurável que o levará mais tarde à sepultura -- sente-se deserdado do sentido da vida, com a qual não se compraz, apesar da sua fúria existencialista e do seu sensual e estóico *carpe diem*. Percebe “ter perdido a pureza do começo . . . [pois que] depois da dissolução . . . [lhe] assalta uma urgência de claustro . . .” (90). Assim, a personagem ressent-se da necessidade do isolamento e da perenidade serena e intemporal dos edifícios antigos “embalsamados ao peso do passado . . . em que coisas e gentes existem para sempre . . .” (90), os quais fazem-no sentir um secreto desejo religioso de cultuar os objetos que nunca perdem o significado, os “mitos e musas e imagens, pinturas sobre tela e tábua . . . [querendo] levá-los para casa, construindo um sacrário dessacralizado . . . tê-los fixos nos olhos e dormir sob o fixo olhar deles, e vencê-los e sê-los . . .” (90).

Esta mesma intuição do sagrado possui Moisés, o qual também se perspectiva em referência à morte por causa da sua idade avançada e das experiências que passara com a

fatalidade. Há, portanto, uma íntima relação entre este motivo e a imagem arquetípica do espaço onde se ritualiza o tempo do sagrado. Contemplando a ermida da vila, a personagem reflete sobre a misteriosa razão de ser dos “templos perfeitos sem razão, que gostamos de olhar e em quem estamos bem . . . formas belas em si, cuja só substância é serem belas, sem porquê . . .” (72). Observando, com muita veneração, uma enigmática inscrição feita numa das paredes, assim descreve as suas impressões:

[A]lguém escreveu à faca uma estranha e solitária, ou estranha porque solitária, palavra: sempre . . . ao soletrá-la, a voz sai arrastada, lenta, cava, e contudo, situada no âmago do mundo, voz inominável e sem face do que ainda não é mas olha longe . . . (72).

A colocação destas sensações caracteriza uma espécie de mitificação situada para além de quaisquer misticismos religiosos definidos culturalmente. Daí a sua íntima relação com a natural capacidade poética da imaginação em criar arquétipos para a expressão do seu entendimento simbólico. Dentre eles, Joseph Campbell, em *Myth and Literature: Contemporary Theory and Practice*, cita “that of a transcendental yet ubiquitously immanent sacred power . . . that is to say, precedent to the phenomenology of the culture styles . . .” (17). A teoria bio-psicológica de Campbell e a sua explicação das determinantes naturais do pensamento mítico esclarecem a condição material da imagística construída por André e Moisés, visto estas personagens estarem emocionalmente sujeitas a fatores vitais, tais como, a morte, a velhice e a doença.

A noção da eternidade do espaço sagrado foi identificada por Eliade como uma referência religiosa ao mito da criação original, quando o tempo ainda desconhecia a cronologia e a sua única condição era a intemporalidade divina. Neste sentido, “the very ancient conception of the temple as the *imago mundi*, the idea that the sanctuary reproduces the universe in its essence, passed into the religious architecture of Christian Europe . . .” (17). Frye, abordando os meios de representação simbólica desta idéia de harmo-

nização entre o Criador e a criação, considera que um dos arquétipos da visão mítica, no nível das representações físicas, é a posição de centralidade da cidade, de um edifício ou templo ("The Archetypes of Literature" 96).

Ainda relacionado a esta obsessiva busca de um sentido pleno para a vida, os capítulos finais da narrativa argumentam sobre a necessidade de um entendimento mais nítido do seu simbolismo. Através da metadiegeese, o autor-narrador intelectualiza o mistério bíblico da Ressurreição, dizendo que "só o homem ressuscita a cada dia e o crucificado não é mais que um símbolo muito nítido para a morte e ressurreição do próprio homem . . ." (144). Neste ponto, o que resume toda esta problemática, até agora construída em *A Paixão*, é a noção final de que a transcendência não existe, a não ser como uma condição imanente à própria natureza do mito, o qual é apenas um projeto de representação poética da realidade. Desta maneira, justifica-se a presença de certas construções alegóricas que encerram a narrativa. Sempre em referência ao tema da necessidade da vida e da criação, diz o narrador que, vencendo a morte, "uma criança subirá os degraus como animal recente do quintal, fresco igual à árvore que, em cada primavera, abril ou maio, em cada páscoa, novamente renasce" (147).

O Mítico e o Lendário

A apropriação temática do substrato mítico de *A Paixão* ainda se relaciona a um tipo de relato que se aproxima do aspecto lendário característico das narrativas originadas na tradição popular. A sugestão deste motivo compõe o assunto discutido por Arminda nos capítulos trinta e quatro e trinta e seis, os quais narram a história de um caso amoroso entretecido por uma rapariga desconhecida que se apaixona perdidamente pela estátua de um cavaleiro colocada no claustro de uma catedral de uma "cidade ou vila da província, como Évora talvez" (102). As características estruturais desta modalidade de discurso são argumentadas no próprio texto, pois a personagem se refere diretamente aos seus

história entre o Chibcha e a história da língua que nos dá a possibilidade de vê-la não apenas no âmbito da língua, mas também no âmbito da cultura.

Como a língua é uma forma de cultura, a língua é uma forma de cultura.

A língua é uma forma de cultura, a língua é uma forma de cultura.

A língua é uma forma de cultura, a língua é uma forma de cultura.

A língua é uma forma de cultura, a língua é uma forma de cultura.

A língua é uma forma de cultura, a língua é uma forma de cultura.

A língua é uma forma de cultura, a língua é uma forma de cultura.

A língua é uma forma de cultura, a língua é uma forma de cultura.

A língua é uma forma de cultura, a língua é uma forma de cultura.

A língua é uma forma de cultura, a língua é uma forma de cultura.

A língua é uma forma de cultura, a língua é uma forma de cultura.

A língua é uma forma de cultura, a língua é uma forma de cultura.

A língua é uma forma de cultura, a língua é uma forma de cultura.

A língua é uma forma de cultura, a língua é uma forma de cultura.

A língua é uma forma de cultura, a língua é uma forma de cultura.

A língua é uma forma de cultura, a língua é uma forma de cultura.

A língua é uma forma de cultura, a língua é uma forma de cultura.

A língua é uma forma de cultura, a língua é uma forma de cultura.

A língua é uma forma de cultura, a língua é uma forma de cultura.

A língua é uma forma de cultura, a língua é uma forma de cultura.

A língua é uma forma de cultura, a língua é uma forma de cultura.

A língua é uma forma de cultura, a língua é uma forma de cultura.

A língua é uma forma de cultura, a língua é uma forma de cultura.

A língua é uma forma de cultura, a língua é uma forma de cultura.

A língua é uma forma de cultura, a língua é uma forma de cultura.

A língua é uma forma de cultura, a língua é uma forma de cultura.

A língua é uma forma de cultura, a língua é uma forma de cultura.

A língua é uma forma de cultura, a língua é uma forma de cultura.

A língua é uma forma de cultura, a língua é uma forma de cultura.

principais atributos, quais sejam, a imprecisão e o anonimato das suas fontes de referência: “lembrou-se duma história sonhada ou imaginada por ela na véspera ou há dias . . . (por certo não sonhei isto, assim com tais pormenores, devo ter lido . . . ou contaram-mo, não sei) . . .” (102-04). Esta imprecisão em marcar a procedência do assunto caracteriza uma projeção mental das virtudes do componente mítico na concepção lendária, a qual dele se utiliza para recriar imagens na consciência coletiva folclórica. Joseph Fonterose, abordando este problema diz que “the characters may be any sort of persons: deities, human beings, animals; the main characters are not likely to be persons of myth . . . although these are not excluded . . .” (55).

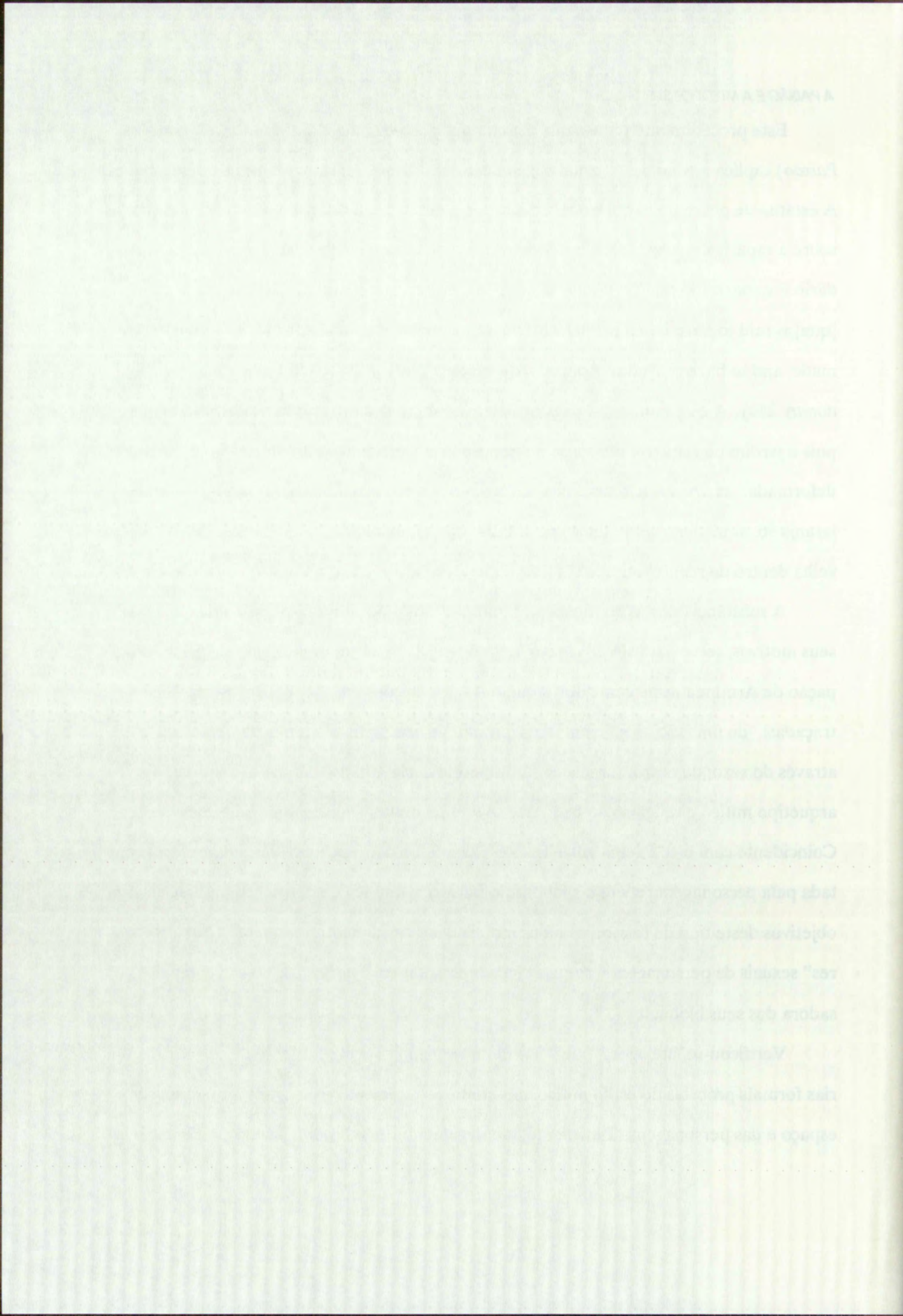
Esta adaptação ficcional que a lenda popular faz do mito tem um propósito pragmático. G. S. Kirk, em *Myth: Its Meaning and Functions in Ancient and Other Cultures*, comenta que os contos folclóricos operam uma transformação da seriedade metafísica do mito quando se utilizam dos seus motivos elevados para refletir situações de razões mais imediatas. Neste sentido diz que “folktales . . . tend to reflect simple social institutions; they play on ordinary fears and desires as on men’s appreciation of neat and ingenious solutions . . .” (37). Considerando-se a história de Arminda nesta acepção, pode-se verificar que a recorrência a certos elementos mitológicos ampliam a conotação simbólica do aspecto psicológico e social sugeridos pela lenda popular. Tudo isto entra na imaginação criadora da personagem como forma de projeção figurada das suas dificuldades reais.

O sentido sublimador desta articulação refere-se à sua condição de filha sujeita à obediência dos padrões morais da família e da classe a que pertence. Relacionada a um complexo de proibições -- o pai sempre lhe censura o caso amoroso que tem com Samuel, um militante afiliado à política revolucionária esquerdista que atua contra o sistema de governo -- Arminda imagina compensações para este estado de falta de liberdade. Os seus sonhos e visões refletem psicologicamente uma busca instintiva, sofrível e ao mesmo tempo catártica, de motivos simbólicos que visam superar as interdições da sua vitalidade.

Este procedimento (consoante com o tema da necessidade da vida exposto em *A Paixão*) explica a conotação sexual das imagens míticas presentes no relato da personagem. A estátua de pedra do cavaleiro reproduz, por meio da sedução que a sua virilidade exerce sobre a rapariga apaixonada, a metáfora erótica do mito de Pigmaleão, cujo conteúdo lendário é sumarizado por Sir William Smith em referência à figura do “King of Cyprus . . . [que] is said to have fallen in love with the ivory image of a maiden which he himself had made, and to have prayed to Aphrodite to breathe life into it . . .” (*Smaller Classical Dictionary* 243). A esta motivação pagã associam-se sugestões extraídas do substrato bíblico, pois o jardim do claustro integra-se no cenário deste episódio como uma alegoria edênica deformada: as árvores são descritas “crescendo em segredo, laranjeiras nas quais uma laranja só, aqui além, vermelha e cheia, brilhante de orvalho e já manchada de vil ferrugem velha dentro de reentrâncias . . .” (102).

A substância destas configurações mitopoéticas, apesar da dispersão simbólica dos seus motivos, serve para situar um conjunto de idéias bastante nítidas em relação à participação de Arminda neste contexto. Aqui, duas orientações interdependentes podem ser traçadas: de um lado, é apresentado a questão da libertação instintiva da personagem através do sexo; de outro, surge a condição moral deste impulso, a qual é sugerida pelo arquétipo mítico e religioso do fruto que se oferece sedutor e corruptor ao mesmo tempo. Coincidente com este dilema entre Éros e Thánatos, a concepção lendária da história contada pela personagem reflete o simbolismo folclórico que Kirk estabeleceu para explicar os objetivos deste tipo de relato: os tabus morais das “social institutions”, os “fears and desires” sexuais da personagem e as suas “ingenious solutions” para a superação compensadora dos seus bloqueios (37).

Verificou-se, até agora, que *A Paixão* formula um aproveitamento de certas categorias formais próprias do estilo mítico, tais como, o tratamento ritualístico do tempo, do espaço e das personagens. Entretanto, tais argumentos não bastam para conferir um senti-



do de unidade à obra. Isto porque o seu enredo, desprezando a ligação factual das ações, consiste sobretudo numa composição temática de elementos simbólicos refletidos por imagens e motivos funcionalmente espalhados na narrativa. Assim, um exame paradigmático deste processo torna-se necessário para o entendimento do seu sistema de significação.

Os Arquétipos

A coerência semântica de *A Paixão* baseia-se numa sintaxe de elementos simbólicos que, no decorrer da narrativa, adquirem uma articulação de significados correlacionados. Este sistema, longe de ser monovalente, só consegue seus resultados devido à capacidade de interpenetração polissêmica dos seus motivos. Entretanto, uma redução básica destes padrões pode ser conseguida através da aplicação interpretativa da teoria dos arquétipos, os quais são sugeridos pela orientação temática bastante evidente na narrativa. Isto porque, em várias passagens, o autor-narrador metaforiza, de maneira bastante simples, as suas idéias principais, ligando o tema da necessidade da vida a um tratamento mitopoético de origem arquetípica.

O aspecto figurativo desta categoria é apontado por Angenot, em *Glossário da Crítica Contemporânea*, através da definição de Bachelard, para quem “um arquétipo é antes uma série de imagens que resumem a experiência ancestral do homem diante de uma situação típica” (41). Em *A Paixão*, a propriedade funcional deste conceito corresponde, de modo muito preciso, à orientação que o seu tema assume: enfocar as experiências vitais mais típicas das condições da existência, concentrando especificamente no problema da urgência do renascimento humano, pois segundo Almeida Faria só “o homem ressuscita em cada dia e o crucificado não é mais que um símbolo muito nítido para a morte e ressurreição do próprio homem . . .” (144).

Para o entendimento da estruturação literária do arquétipo, Frye identifica-o como “a symbol, usually an image, which recurs often enough in literature to be recognized as an

element of one's literary experience as a whole" (*Anatomy* 365). Verificando que a natureza mítica deste elemento faculta-lhe as mais diversas experiências conotativas, propõe o seu enquadramento em dois paradigmas básicos, os quais identifica como "Apocalyptic Imagery" e "Demonic Imagery" (ix). Sujacente a estes padrões está a concepção dialética universal que divide o conhecimento da realidade em função de valores positivos e negativos. Em *A Paixão*, esta problemática apresenta-se tratada através de uma grande variedade de motivos estilísticos, os quais enfocam esta categoria bipolar em correspondência com a sua assimilação no contexto da tradição bíblica. Este confronto figurado, composto de uma rica gama de imagens sugestivas, produz um efeito bastante funcional para o tratamento mitopoético do tema da necessidade da vida.

Os Arquétipos Apocalípticos

A concepção original desta categoria fundamenta-se na vontade de permanência que o homem possui como um desejo arquetípico. As suas experiências com os aspectos transitórios e discordantes da existência projetam a sua imaginação criadora em busca de símbolos e imagens idealizadores da estabilidade do mundo em correspondência com a harmonia do divino. Esta visão apocalíptica equivale ao que Frye chama de "thematic term corresponding to 'myth' in fictional literature: metaphor as pure and potentially total identification, without regard to plausibility or ordinary experience" (*Anatomy* 119).

Assim, esta razão transcendental organiza a realidade indistinta e imperfeita dos três reinos da natureza em representações arquetipicamente ordenadas: o mundo animal selvagem torna-se domesticado através da escolha de um dos seus elementos representativos, o qual na tradição judaico-cristã é o cordeiro; o mundo vegetal transforma-se na visão pacífica (*locus amoenus*) do jardim ou aprisco e o mundo mineral consiste na transformação da pedra e do deserto agreste na cidade edificada, tendo freqüentemente no seu centro um templo santificado. A humanização religiosa deste três reinos foi descrita por Frye como:

[O]rganizing metaphors of the Bible and of the most Christian symbolism, and they are brought into complete metaphorical identification in the book explicitly called the Apocalypse or Revelation, which has been carefully designed to form an undisplaced mythical conclusion for the Bible as a whole (*Anatomy* 141).

Este sistema analógico, de equivalências simbólicas para a aproximação ao sagrado, é figurado em *A Paixão* em várias passagens. Logo no início da narrativa, esta metáfora apocalíptica é referida através da descrição da imolação do cordeiro pascal por João Carlos, a qual consiste numa recomposição bastante expressiva dos vários arquétipos religiosos antes referidos. A personagem, depois de executar o seu ritual em estrita obediência às prescrições simbolicamente determinadas, diz que a carne esfolada seria preparada, “com pães ázimos e alfaces silvestres . . . [todos os fiéis comeriam-na em comunhão e depois lavariam] as mãos nas águas da ribeira . . . [partindo santificados em busca] das portas da cidade . . . [concluindo que tudo isto deveria ser considerado como] coisas de direito divino, coisas santas, os muros e as portas da cidade” (16-17).

A composição simbólica deste conjunto de imagens sugere a alegoria apocalíptica encontrada na configuração do conhecido rito de passagem presente na tradição bíblica. A sua motivação básica consiste nas noções religiosas do sacrifício e da peregrinação em busca da redenção, a qual se representa pela promessa divina de uma nova vida. G. S. Kirk identifica o substrato mítico desta cosmogonia ao considerar que o seu ritual necessita de uma “reversion to a raw state” (19), utilizando-se de motivos elementares que possam significar as idéias de purificação e fertilidade. Entretanto, a consonância do tema da necessidade da vida de *A Paixão* com a motivação extraída de imagens apocalípticas do contexto evangélico significa apenas um aproveitamento imagístico no nível da estrutura dos arquétipos sugeridos. Isto porque o simbolismo crístico é tratado na narrativa como um elemento que apenas orienta a concepção arquetípica da sua mitopoesia central. Nesta, o que se torna relevante é a idéia da manutenção incorruptível da existência humana para

além das suas limitações contingenciais falíveis. Esta é a conotação essencial referente às dificuldades reais porque passam as personagens de Almeida Faria, todas elas mergulhadas num mundo afetado por desordens morais, sociais, culturais e históricas. Como consequência disto, a incursão mítica no terreno do sagrado é uma forma sublimada de recuperar o sentido pleno de uma unidade desidentificada.

O ritual de João Carlos reestabelece a dimensão temporal da origem apocalíptica da criação, pois ele tomará lugar “na primavera; no princípio de tudo; o sol cairá a pique sobre nossas cabeças . . .” (16-17). Este *illo tempore* -- a conjugação do humano com o divino -- ainda reitera a sua motivação mítica através de uma imagem espacial: a posição vertical do sol coincidente com o momento da chegada à cidade divinizada. Eliade, estudando as representações topocósmicas dos espaços simbólicos, afirma que a noção de verticalidade, neles presente, constitui a idéia arquetípica do eixo do mundo: “Being the *axi mundi*, the sacred city or temple is regarded as the meeting point of heaven, earth and hell” (12).

Em outro contexto da narrativa, ainda este motivo do poder de centralidade do espaço sagrado é referido através da descrição da ermida da vila, local de recolhimento onde Moisés e seu amigo Simeão, um velho sacristão, se perdem em constantes meditações. Consideram a pequena igreja como “um silêncio de sol, tão próxima do céu como dos homens, com varandas rasgadas donde o espaço é palpável; todos os dias ali pessoas pagam promessas a um deus que não as ouve e que persegue . . .” (71).

O substrato apocalíptico de *A Paixão*, apesar da presença marcadamente estrutural dos seus arquétipos, constitui uma categoria que, devido à sua tendência alegorizante e abstrata, corre o risco de perder a sua correspondência temática se não for considerada em oposição complementar com o seu substrato contrário, o demoníaco.

Os Arquétipos Demoníacos

A existência conceitual desta categoria origina-se de uma relação dialética que tem sua explicação fundamentada na própria cosmovisão da doutrina apocalíptica, a qual preconiza que a consecução do potencial positivo só se realiza pela superação do negativo. Esta concepção de natureza religiosa entra como motivo subjacente na construção mitopoética de *A Paixão*, supondo que a escalada à vida isenta de sofrimento e limitações corresponde à consciência da corrupção e da falência do mundo existencial, as quais o homem deve superar para atingir a sonhada liberdade. As metáforas demoníacas desta problemática são as circunstâncias da realidade opressiva do modo e do tempo da vida das personagens, as quais Almeida Faria considera como símbolos de situações arquetípicas, ampliando assim o valor essencial das situações.

A noção do demoníaco como uma reversão do apocalíptico estrutura-se em *A Paixão* não só através da indiciação puntual das suas imagens, distribuídas no decorrer da sua narrativa, mas também por meio de segmentos maiores do seu discurso. Assim é que, logo após o capítulo do ritual divinizado de João Carlos, aparece a descrição infernal do sonho de Arminda. As imagens que entram na composição deste conteúdo onírico retratam, em forma de pesadelo, a aflição trazida pela conturbação. Frye, classificando o aspecto caótico desta categoria em contraste com os ideais arquetípicos do mundo apocalíptico, explica que a sua gênese consiste numa motivação mítica, a qual considera o mundo desordenado como uma realidade existente em virtude da seguinte condição:

[B]efore the human imagination begins to work on it and before any image of human desire, such as the city or the garden, has been solidly established . . . And just as apocalyptic in poetry is closely associated with a religious heaven, so its dialectic opposite is closed linked with an existential hell . . . (*Anatomy* 147).

Contrária à visão da cidade eterna e redentora de João Carlos, símbolo da vida espiritual, a *turba multa* que Arminda descreve é uma configuração cataclísmica grassada por

Aristotle's *Metaphysics* is a work of great importance in the history of philosophy.

It is a work of great importance in the history of philosophy.

It is a work of great importance in the history of philosophy.

It is a work of great importance in the history of philosophy.

It is a work of great importance in the history of philosophy.

It is a work of great importance in the history of philosophy.

It is a work of great importance in the history of philosophy.

It is a work of great importance in the history of philosophy.

It is a work of great importance in the history of philosophy.

It is a work of great importance in the history of philosophy.

It is a work of great importance in the history of philosophy.

It is a work of great importance in the history of philosophy.

It is a work of great importance in the history of philosophy.

It is a work of great importance in the history of philosophy.

It is a work of great importance in the history of philosophy.

It is a work of great importance in the history of philosophy.

It is a work of great importance in the history of philosophy.

It is a work of great importance in the history of philosophy.

It is a work of great importance in the history of philosophy.

It is a work of great importance in the history of philosophy.

It is a work of great importance in the history of philosophy.

It is a work of great importance in the history of philosophy.

It is a work of great importance in the history of philosophy.

It is a work of great importance in the history of philosophy.

It is a work of great importance in the history of philosophy.

It is a work of great importance in the history of philosophy.

It is a work of great importance in the history of philosophy.

instintos destruídores. Neste conglomerado parafernático, movido por uma compulsória possessão agressiva, as faces mascaradas das pessoas disputavam-se diabolicamente pelo ciúme mórbido, com risos e uivos histéricos, num respirar de morte narrado da seguinte maneira:

[O]s corpos furiosos dois a dois uniram-se junto à conjurada conjugação dos astros . . . esgar dorido, braços e pernas erguiam para o vácuo e sua união deles era tão fugaz que nem chegava para sê-lo . . . na mesa os pratos vacilavam . . . os corpos repetiam o seu rito fatal . . . carros que passavam à luz de candeeiros tinham um fogo branco nos ruídos; as sombras dispersavam sobre o deserto frio; deserto frio, frio . . . (18).

Estas imagens correspondem à identificação que Frye faz das características do mundo demoníaco, representado como:

[A] society held together by a kind of molecular tension of egos . . . erotic relation becomes a fierce destructive passion . . . The inorganic world may remain in its unworked form of deserts, rocks and waste land . . . The world of fire is a world of . . . burning cities as Sodom (*Anatomy* 147-50).

Aqui, ainda em referência a esta categoria, certos arquétipos podem ser perfeitamente reconhecidos, tais como, a representação simbólica do fogo infernal e do deserto desalentador. Entretanto, a sociedade infernal de Arminda possui uma dimensão apocalíptica, na medida em que este conceito se liga à noção de escatologia para significar que a corrupção consuma-se finalmente com a promessa da redenção. Neste sentido, a personagem se refere à presença de uma voz que cura e que propõe salvar. Aproximando-se as sugestões conotativas das duas cidades -- a de João Carlos e a da sua irmã -- certos arquétipos da concepção bíblica podem ser identificados como metáforas simbólicas, tais como, a nova e a velha Jerusalém, as antigas cidades de Sodoma e Gomorra, a fuga e a salvação predestinada de Lot através do chamamento divino.

A motivação demoníaca ainda se constrói, na narrativa de *A Paixão*, num contexto menos alegórico que o até agora referido. Neste caso, refere-se a imagens figuradas pelos pensamentos das personagens com a finalidade de expressar emotivamente as suas experiências sofríveis e decepcionantes, vítimas que sentem ser de circunstâncias adversas e/ou fatalidades com as quais se confrontam. As sugestões, assim elaboradas, fundamentam-se ainda nos mesmos componentes arquetípicos até aqui discutidos.

A primeira situação a ser retratada neste aspecto é o ambiente de clausura do quarto de casada de Marina, local onde a personagem se perde em reflexões simbólicas que conotam a sua misantropia motivada pela sua condição de esposa reprimida pela tradição dos costumes. O leito conjugal é descrito em forma de uma invectiva direta contra a mitificação romântica da metáfora epitalâmica, pois deixa de ser a imagem do aconchego do amor e da vida para significar um centro desarmônico de macabra destruição. Assim monologa a mãe, perdida no seu fluxo de consciência atordoado por sensações demoníacas: “[O] tecto é alto, a cama é muito larga, chega para dois corpos devagar se matarem, tem relevos de fogo, patas de águia fincadas, o sobreceú [i.e., a cobertura da cama] ausente para espantar o medo . . .” (19). Lembrando-se da velhice do objeto, considera-o como um ninho ancestral mórbido pela contaminação da lascívia, dos nascimentos deformados e das mortes degradadas.

Num certo momento da sua introspecção, Marina elabora uma metáfora de grande alcance analógico, pois compara o leito conjugal como um prolongamento tentacular que se enraiza no centro da terra, longe do sol que pouco o ilumina. O que vê nesta contigüidade é “a solidão da terra, a pobre e estéril e fecunda, a porca, a mal amaldiçoada até o fim . . .” (19). O aspecto topocósmico desta imagem reproduz, através da bi-direcionalidade dos seus motivos, o arquétipo do já discutido simbolismo do centro, conceituado por Eliade como “axi mundi”: de um lado, em sentido ascendente o medo desaparece; de outro, em sentido descendente, está o caos.

A motivação decorre da ainda se encontra, no âmbito de 1.ª linha, num contexto
 mítico, segundo que o não a uma história. Porém, como se trata-se de imagens ligadas pelas
 palavras, não se pode falar em uma 1.ª linha de expressão, como se trata-se de uma
 expressão ligada à 1.ª linha de expressão. A motivação decorre da ainda se encontra, no
 âmbito de 1.ª linha, num contexto, que se trata de uma 1.ª linha de expressão, que se trata
 de uma 1.ª linha de expressão, que se trata de uma 1.ª linha de expressão.

A motivação decorre da ainda se encontra, no âmbito de 1.ª linha, num contexto
 mítico, segundo que o não a uma história. Porém, como se trata-se de imagens ligadas pelas
 palavras, não se pode falar em uma 1.ª linha de expressão, como se trata-se de uma
 expressão ligada à 1.ª linha de expressão. A motivação decorre da ainda se encontra, no
 âmbito de 1.ª linha, num contexto, que se trata de uma 1.ª linha de expressão, que se trata
 de uma 1.ª linha de expressão, que se trata de uma 1.ª linha de expressão.

[O] termo "são" a coisa é muito mais, além disso, não se trata de uma 1.ª linha de expressão, que se trata
 de uma 1.ª linha de expressão, que se trata de uma 1.ª linha de expressão.

relação de fato, pois se trata de uma 1.ª linha de expressão, que se trata de uma 1.ª linha de expressão,
 para expressar a coisa. (19) A motivação decorre da ainda se encontra, no âmbito de 1.ª linha, num contexto
 mítico, segundo que o não a uma história. Porém, como se trata-se de imagens ligadas pelas
 palavras, não se pode falar em uma 1.ª linha de expressão, como se trata-se de uma
 expressão ligada à 1.ª linha de expressão. A motivação decorre da ainda se encontra, no
 âmbito de 1.ª linha, num contexto, que se trata de uma 1.ª linha de expressão, que se trata
 de uma 1.ª linha de expressão, que se trata de uma 1.ª linha de expressão.

Para certo momento da sua história. Mas, como se trata de uma 1.ª linha de expressão, que se trata
 de uma 1.ª linha de expressão, que se trata de uma 1.ª linha de expressão.

se trata de uma 1.ª linha de expressão, que se trata de uma 1.ª linha de expressão, que se trata
 de uma 1.ª linha de expressão, que se trata de uma 1.ª linha de expressão.

segundo que o não a uma história. Porém, como se trata-se de imagens ligadas pelas
 palavras, não se pode falar em uma 1.ª linha de expressão, como se trata-se de uma
 expressão ligada à 1.ª linha de expressão. A motivação decorre da ainda se encontra, no
 âmbito de 1.ª linha, num contexto, que se trata de uma 1.ª linha de expressão, que se trata
 de uma 1.ª linha de expressão, que se trata de uma 1.ª linha de expressão.

Correlato ao tratamento demoníaco dos conteúdos, a idéia de maldição perverte a narrativa, chegando mesmo a constituir uma obsessão. Decorrente deste esquema, origina-se o motivo da punição, cuja razão principal reside na desautenticação dos valores da existência. Este processo culmina com a presença recorrente do tema da morte, o qual adquire, nas narrativas de motivação mítica (como *A Paixão*), uma força imagística de grande expressão simbólica. R. Panikkar, em *Myth, Faith and Hermeneutics: Cross Cultural Studies*, descreve este fenômeno metafórico sob a denominação de “mitema”: um conjunto de símbolos que “expresses a definite problematic . . .” (155). Fazendo um levantamento dos mitemas básicos do que ele considera “Myth of Human Condition”, salienta que o primeiro deles, em virtude da sua importância existencial, é o mitema da “Presence of Death”, o qual consiste em “to show how life on earth is a constant confrontation with death at every level . . . To face death is inherent to the human condition . . .” (155).

A classificação dos mitemas de Panikkar se reveste de particular importância para a verificação funcional da maneira como o tema mitopoético da necessidade da vida se problematiza na narrativa de *A Paixão*. Havia-se comentado antes que a presença da morte consorcia-se com a idéia da dessignificação dos valores da existência na qual vivem as personagens, visto que “what matters is the quality of life, not the quantity, because life as such is a qualitative value and consequently unquantifiable . . . [assim propõe Panikkar ao tratar do mitema da ‘Solidarity of Life’]” (157).

Estas noções dos aspectos qualitativo e quantitativo da vida são tão relevantes na narrativa de Almeida Faria que chegam a constituir um motivo estrutural verificado no fato da sua economia episódica depender menos das ações que das reflexões das personagens. Todas elas, em maior ou menor grau de consciência, estão alertas para as condições que as desgastam e que a transformam em objetos de exercício de uma realidade morta. Assim é que Marina, ainda em referência ao locus horrendus do seu quarto conjugal, sentindo o peso morto da sua estrutura familiar, associa a figura do marido que dorme

ao seu lado com a sensação de estar vendo um cadáver prototípico que repousa “em qualquer cama de qualquer quarto de qualquer casa, repousa frio e longo, fino e grave como todos os mortos, sob o selo de cera de sua face morta . . .” (17).

O tratamento das imagens demoníacas, conotadas a partir da posição de centralidade da alcova, é uma composição de referências provindas de diversas direções por onde passa o obcecado fluxo de consciência da personagem em busca de motivos associados para traduzirem as impressões que lhe mortificam o espírito. Assim, idéias conturbadas e mal definidas ligam o sexo à sensação de opressão, o amor à sujeição despótica dos instintos, sendo a promessa de liberdade uma aventura erótica apenas desenhada no tapete do quarto. Nele, Marina reconstitui a memória remota de um vestido de noiva desfeito em noite de núpcias, confundindo-se com a paisagem que retrata “em extensas noites cravejadas de estrelas e do crescente agudo como um sabre, um sexo, um alfange cortando os inimigos, em cima dum cavalo . . . o árabe gallopa com a mulher nos braços . . .” (19-20). A descrição é vital, mas ao mesmo tempo desumana pela sua ironia agressiva, caracterizando o que Frye qualifica de “demonic parody of marriage . . . [categoria que se engendra através de] images of dead mechanism which, because it does not humanize nature, is unnatural as well as inhuman” (*Anatomy* 150).

Outro recurso estilístico, utilizado por Almeida Faria para expressar a modalidade demoníaca, consiste no emprego da linguagem surrealista do sonho, cujo automatismo psíquico produtor de imagens desconexas (mas sinestesticamente associadas) é transcrito no texto. É o caso do delírio-pesadelo de André que, embora semelhante ao de Arminda pela sua motivação religiosa, deste difere por apresentar-se menos alegórico e mais satírico-parodístico. O mitema da presença da morte (discutido antes como um motivo de forte recorrência na narrativa) integra de maneira muito determinante as visões deste sonho, pois a existência de André é uma constante reflexão sobre o valor pouco convincente do sentido transcendental da vida. Assim, a personagem, repassando as impressões vagas de

um desastre de automóvel que sofrera recentemente, retrata esta problemática através do simbolismo de duas figuras bíblicas que presidem o seu conteúdo onírico:

[A]li estavam, em relevo, Jacob e o Anjo sobre a parede clara [onde resvalara o carro antes de se afundar no precipício], provavelmente sorrindo como répteis verdes vermes gordurosos em seu visco atraente . . . os cabelos do Anjo em luta com Jacob acenavam do vácuo, o carro despenhava-se, arranhava as paredes . . . (23).

A recusa da morte iminente, misturada a um ateísmo assumido, faz nesta passagem uma apropriação parodística do motivo bíblico -- a escada que o Anjo do Senhor indica a Jacó como caminho do seu povo em direção à eleição celeste -- invertendo-lhe satiricamente o significado transcendental. Aqui, as duas figuras religiosas são descritas com um verdadeiro asco iconoclata, estando referidas a um conflito demoníaco que as situa na profundidade caótica do nada. Na narrativa de Almeida Faria há uma indicação muito evidente de que a religião, assim como as instituições sociais que a ela estão ligadas por formação, exercem um mecanismo de controle moral e psicológico baseado na agressão à liberdade individual. Este aspecto é problematizado nas constantes visões que, em sonhos terríveis, os meninos Jó e Tiago têm do ambiente escolar, o qual abusa da sua ingenuidade sexual infantil com imagens de violência e repressão.

Além das motivações acima, o demoníaco assume, em *A Paixão*, características ora dramáticas ora de um intenso lirismo, compondo conotações que se relacionam essencialmente com o mitopoético tema da necessidade da vida. A mais expressiva imagem desta natureza é o tratamento figurado que Moisés faz da noite, a qual é descrita em termos de profundas reflexões emocionais. A personagem, marcada por um passado de sofrimento e pela idade avançada, percebe a inexorabilidade do destino indentificada ao poder cósmico da noite escura que “ocupa as enormes esferas . . . a noite longa e longa, morta, vinda do outro lado; é noite, átrio da morte, sem esforço e sem descanso girando sobre a lua . . .” (30).

um debate de natureza filosófica, talvez seja preferível ainda ao debate sobre a natureza da linguagem e da comunicação.

É claro que, para isso, é necessário que o leitor tenha uma certa familiaridade com a linguagem e a comunicação. É claro que, para isso, é necessário que o leitor tenha uma certa familiaridade com a linguagem e a comunicação. É claro que, para isso, é necessário que o leitor tenha uma certa familiaridade com a linguagem e a comunicação.

A primeira coisa que se deve fazer é estabelecer uma relação entre a linguagem e a comunicação. É claro que, para isso, é necessário que o leitor tenha uma certa familiaridade com a linguagem e a comunicação.

Uma segunda coisa que se deve fazer é estabelecer uma relação entre a linguagem e a comunicação. É claro que, para isso, é necessário que o leitor tenha uma certa familiaridade com a linguagem e a comunicação.

Uma terceira coisa que se deve fazer é estabelecer uma relação entre a linguagem e a comunicação. É claro que, para isso, é necessário que o leitor tenha uma certa familiaridade com a linguagem e a comunicação.

Uma quarta coisa que se deve fazer é estabelecer uma relação entre a linguagem e a comunicação. É claro que, para isso, é necessário que o leitor tenha uma certa familiaridade com a linguagem e a comunicação.

Uma quinta coisa que se deve fazer é estabelecer uma relação entre a linguagem e a comunicação. É claro que, para isso, é necessário que o leitor tenha uma certa familiaridade com a linguagem e a comunicação.

Uma sexta coisa que se deve fazer é estabelecer uma relação entre a linguagem e a comunicação. É claro que, para isso, é necessário que o leitor tenha uma certa familiaridade com a linguagem e a comunicação.

Uma sétima coisa que se deve fazer é estabelecer uma relação entre a linguagem e a comunicação. É claro que, para isso, é necessário que o leitor tenha uma certa familiaridade com a linguagem e a comunicação.

Uma oitava coisa que se deve fazer é estabelecer uma relação entre a linguagem e a comunicação. É claro que, para isso, é necessário que o leitor tenha uma certa familiaridade com a linguagem e a comunicação.

Uma nona coisa que se deve fazer é estabelecer uma relação entre a linguagem e a comunicação. É claro que, para isso, é necessário que o leitor tenha uma certa familiaridade com a linguagem e a comunicação.

Uma décima coisa que se deve fazer é estabelecer uma relação entre a linguagem e a comunicação. É claro que, para isso, é necessário que o leitor tenha uma certa familiaridade com a linguagem e a comunicação.

Uma décima primeira coisa que se deve fazer é estabelecer uma relação entre a linguagem e a comunicação. É claro que, para isso, é necessário que o leitor tenha uma certa familiaridade com a linguagem e a comunicação.

Neste ponto da narrativa, a correspondência metafórica noite = morte está completa, passando a ser um ponto de referência para identificar aspectos da danação irreparável de um mundo que o desejo humano, por rejeitá-lo nas suas condições imperfeitas, caracteriza como demoníaco. As sensações desoladas de Moisés concebem a sugestão arquetípica da noite como sinônimo de um espaço onde as coisas se decompõem. Neste sentido, recorda imagens necrológicas de um “fumo negro de padaria ou necrotério no hospital onde há clarabóias acesas sobre pernas cortadas e velhos com tosse” (31). Em outra passagem, a realidade noturna é associada à descrição poética (dado o poder de sugestão recriadora das imagens) de um conjunto de coisas insignificantes em estado de pulverização:

[O]uve o vento distante e não se move; ao canto da açoteia sobre o tecto sob que dorme, o vento faz de quando em vez girar num redemoinho rápido uma porção de pó e de cótão com pétalas de malva, folhas secas de malva e de roseira brava, restos de linha com pedaços de pano e papel de jornal, a casca de uma barata meio encarniçada no ventre e na base das patas como pentes, os anéis a dessoldar-se e a cabeça larga chata . . . (34).

A metáfora noite/morte ainda caracteriza contextos mais dramáticos, como no caso de André. Alucinado com a idéia de que vai morrer em breve, recorre-se a motivos do substrato mítico para acentuar a descrição fatal e demoníaca de uma “deusa das trevas, filha do céu e da terra, toda feita de mamas, esposa-fêmea dos infernos . . . hora do príncipe das trevas . . .” (56). Esta imagem da noite mortal apresenta-se como um animal grotesco pelo seu corpo de fêmea deformado. Na mesma passagem em que esta referência é feita, a personagem lembra-se de um sonho erótico que tivera e descreve a lubricidade sediciosa da mulher como uma “ave nojenta, negro bítio de pescoço pelado, ou abutre, dessas aves que de noite pousam nos meus ombros e me arrancam os olhos . . .” (58). O aspecto destruidor do princípio feminino da noite (originalmente símbolo da fertilidade e

da criação) pode ser aqui explicado -- tomando-se por base as conclusões de Cirlot -- através da simbologia negativa da cor preta, a qual tradicionalmente se apresenta ligada às trevas e aos estados caóticos, em oposição direta ao luminoso do mundo divino. (218).

Esta noção está presente em outra referência demoníaca que André faz de uma “torre, um escuro arranha-céu em obras, com escadas e cubículos, corredores e quartos . . . [em que sonha estar] caminhando porém como um forçado, uma alma penada por caves de castelo . . . tomado do pânico de ir morrer . . .” (73). Nesta passagem, o “labyrinth or maze, the image of lost direction, often with a monster at its heart . . . [descrito por Frye em contraste com a idéia do] temple or One Building of apocalypse . . .” (*Anatomy* 150), simboliza a perdição advinda do afastamento da orientação retilínea do apocalíptico. Este mesmo motivo é sugerido na descrição do cortejo do Senhor Morto naquela noite de sexta-feira santa, quando a atitude piedosa dos fiéis é perturbada pelo apagar das luzes: “como uma súbita intervenção divina, a iluminação eléctrica extinguiu-se simultaneamente em toda a vila . . .” (136). O narrador compara a desorientação caótica da multidão com o nascimento arquetípico do medo, das ânsias e dos terrores seculares do homem “prisioneiro do pânico de antigüíssimos deuses” (150).

Desta maneira, consolida-se, em *A Paixão*, a solução dialética entre o apocalítico e o demoníaco, a qual supõe uma síntese de aspectos contrários que se referem ao retrato imagístico de uma realidade indesejada, da qual as personagens mitificam recursos simbólicos para significar a sua evasão.

O Processo do Simbólico

A expressão mitopoética da narrativa de Almeida Faria resulta de uma elaboração formal tão meticulosamente articulada que este fato denuncia a existência de um projeto do autor com relação ao que ele entende por criação literária. Por se tratar *A Paixão* de assuntos que tendem a ser problematizados através de idéias essenciais e abstratas, o signi-

ficado ético da sua realidade foi codificado por uma linguagem estética de densa concentração simbólica.

Serafim Ferreira, na entrevista “Almeida Faria afirma ...”, notando o processo do reducionismo poético utilizado em *A Paixão*, pergunta ao escritor se ele havia procurado intencionalmente fazer um romance com tão apertada unidade de ação ou se isto havia acontecido por simples acaso. Na sua resposta, o autor, comparando a elaboração desta narrativa à de *Rumor Branco* (1962), diz que neste o “acaso presidiu em grande parte a estruturação . . . por natureza muito fragmentária . . . Em ‘A Paixão’, porém, houve já muito menos acaso, e desde as primeiras páginas pensei concentrar a acção num só dia . . .” (7). Neste sentido, ainda confessa que não sabia como seria “possível construir um romance, com uma tão apertada unidade de tempo e espaço, sem ter desde o início encaaminhado a narrativa neste sentido” (7).

As declarações desta entrevista são importantes na medida em que o próprio escritor dá esclarecimentos teóricos sobre a técnica de composição das suas obras, principalmente por indicar que a propriedade estética é o resultado de uma depuração formal em virtude da especificidade da natureza dos assuntos. Do entrosamento perfeito destes termos surge a configuração de um mundo novo criado pela linguagem artística. Este problema ainda é discutido por Almeida Faria em “Criador é quem tira da realidade . . .”, quando faz a diferença entre escritor criador e escritor simplesmente narrador:

[C]riador é o que tira da realidade um mundo que de facto não existia nela, é o poeta, o demiurgo, aquele que justifica a afirmação de que a “natureza imita o que a obra de arte lhe propõe”, ou de que “o propósito do mundo é um livro”: e aí eu incluo um Dante, um Dostoievski ou um Faulkner (5).

Esta técnica literária -- a redução dos valores da existência dos referentes externos condicionada à maneira como eles são recriados no plano verbal -- foi motivo de censuras por parte da crítica oficial na época em *A Paixão* foi publicada. Assim foi que João Gaspar

Simões, na recensão “‘A Paixão’, romance, por Almeida Faria”, viu o problema do reducionismo poético como um artefacto estilístico apenas, uma espécie de virtuosismo da linguagem na linha experimental do *nouveau roman*, o qual supõe a “integral realização do ser pela integral realização da palavra” (18). Opina o crítico que “erigir a prosa *non plus ultra* da realização novelística -- pouco importa que prosa retórica ou catarse verbal -- é condenar a literatura de ficção . . .” (18). Nesta ordem de comentários, assim conclui:

[N]o novo “romance” de Almeida Faria há artifício verbal, não densidade humana [sic]. Com ou sem justificação científica, a palavra é sempre palavra, desde que a não penetre o pensamento, um pensamento feito vida, como é da praxe no romance, pese a quem pesar (18).

O fato de que o estilo venha em detrimento da dimensão humana dos conteúdos de *A Paixão* não constitui, entretanto, opinião unânime, destacando neste caso o estudo de Fernando Mendonça que, em *A Literatura Portuguesa no Século XX*, se empenha em provar exatamente o contrário.

Almeida Faria, rompendo com a mecânica causalística dos modos da narrativa tradicional, desaliena percepções automatizadas pelo *establishment* estético, propondo reavaliar a realidade enfocada através da criação de novas recursos para exprimi-la, mesmo porque a contemporaneidade dos seus repertórios exige uma mudança de código. Daí o aparecimento de uma linguagem literária totalmente diferente do comum. Esta marca de diferença foi encontrada pelo autor por sugestão de motivações buscadas no discurso mítico, no que ele tem de poético como capacidade de recriação. Philip Rahv, em “The Myth of the Powerhouse”, percebendo esta relação interativa (da qual a imaginação literária pode fazer uso) diz que a originalidade das significações simbólicas que resultam deste processo não conhece barreiras, visto que “this liberation is achieved not because the mind throws aside the sensuous forms of word and image, but because it uses them both as organs of its own, and thereby recognizes them for what they really are: forms of its own self-revelation” (112-13).

Este problema da constituição mitopoética do discurso narrativo de *A Paixão* vis-à-vis a técnica do reducionismo, empregado pelo seu autor como recurso estilístico, não foi ainda assunto de estudo mais sistemático por parte dos estudiosos do processo de criação ficcional de Almeida Faria. O que há, neste sentido, são comentários incidentais como o de Luís Miranda Rocha que, em “‘A Paixão’: Romance de Almeida Faria”, observa haver no livro “uma característica que merece ser salientada: é o recurso à sugestão bíblica e mitológica” (6). Em face desta insuficiência crítica, por vezes é o próprio autor que vem em socorro para explicar como ele concebeu este importante aspecto estrutural da sua narrativa. Assim diz ele na citada entrevista a Serafim Ferreira: “Em ‘A Paixão’, parti de uma realidade muito concreta, que é a do Alentejo em que nasci, em que vivi a infância e a adolescência, e que me ficou assim no sangue” (7).

Através da depuração de motivos reduzidos às suas sugestões básicas, Almeida Faria cria o seu espaço narrativo, o qual como “concentração que é de uma longa e múltipla experiência, acaba por ser, assim mais real do que a própria realidade” (“Criador é quem tira da realidade ...” 7). Assim sendo, o reducionismo poético consiste numa vivência criativa baseada numa constante tensão entre a depuração de conteúdos assimilados e transformados pela imaginação e a busca de sua expressão condensada. Este aspecto foi considerado por Taborda de Vasconcelos quando, em “Almeida Faria: *A Paixão*”, associa o estilo do autor ao psiquismo que ele quer transmitir. Qualificando a sua linguagem como essencialmente emotiva e simbólica, conclui que a densidade de interioridades que nela existe sugere a presença de uma espécie de “confissão psicanalítica” (117).

Ligado a este problema da densidade psicológica da narrativa, Liberto Cruz, em “Um Novo Romancista”, diz que a integração da voz do autor-narrador no discurso das outras vozes narrativas, longe de ser uma obsessão neurótica, é uma forma polivalente de explorar o significado das situações narradas. Assim, Almeida Faria pode estar simultaneamente longe e perto de todas as suas personagens, pois funciona como “o autor e o

espectador atento a quem nada escapa, o narrador que pensa como todas elas, mas sabe e pode acrescentar ainda um cunho de verdade, aquela que cada uma das figuras teria pejo em acrescentar” (11). Este procedimento -- semelhante ao que Gérard Genette definiu como diegese da participação do narrador (*Figures III* 187) -- tem como resultado uma neutralização da ilusão de verossimilhança entendida como possibilidade do real. Assim, para além de qualquer objetividade referencial nitidamente marcada, o que se procura (mesmo nas ocasiões em que a narrativa orienta-se em direções ideológicas específicas) é, acima de tudo, uma sugestão simbólica de como a subjetividade pode significar o seu entendimento da realidade. Este é o sentido das palavras do autor de *A Paixão* quando afirma, em “Entrevista: Almeida Faria”, que existe, na história do pensamento humano, a evidência inegável da “supremacia do sujeito em relação ao objeto” (18).

A Emancipação Semântica

Tendo-se em vista os comentários sobre a relativa escassez episódica da narrativa propriamente dita em benefício dos conteúdos simbólicos da narração numa ordem temporal superior, pode-se avaliar o tempo-enredo de *A Paixão* da seguinte maneira: é uma representação esquemática de poucos acontecimentos desenvolvidos em vinte e quatro horas de uma sexta-feira santa na vida de uma família alentejana comum, de classe burguesa latifundiária: os pais, os filhos (cinco ao todo) e os empregados da casa.

A cronologia, apesar da sua divisão em partes distintas (“Manhã”, “Tarde” e “Noite”) é vaga, pois apenas no segundo livro (*Cortes*) da *Trilogia Lusitana* é que o autor-narrador se preocupa em marcar o tempo da ficção, colocando no seu final data de 13-4-74. Se em *Cortes* há a referência, no próprio texto da sua narrativa, de que os acontecimentos decorrem no sábado, tudo leva a supor que a sexta-feira santa de *A Paixão* só pode ser mesmo aquela do dia anterior, datada de 12 de abril do mesmo ano. Aliás, há indicações, ligando episódios em ambos os livros, de motivos que se referem à realidade

histórica portuguesa ao redor destas datas.

Sobre esta divisão temporal tripartida de *A Paixão* tem-se manifestado a opinião crítica, considerando este aspecto mais no âmbito da psicologia temática das personagens do que propriamente no nível do simbolismo abrangente das imagens, ou seja, os seus arquétipos e a sua motivação mitopoética. Neste sentido, Liberto Cruz, sem se aprofundar no estudo da originalidade que as personagens representam em termos das suas vivências emocionais, comenta que “a Manhã é a grande reveladora dos mistérios, das emboscadas e solicitações que durante a noite as envolveram, as embalaram ou destruíram” (11). Entretanto, não avança a hipótese de significações mais profundas para as imagens e as estruturas narrativas empregadas na referenciação deste mundo próprio das personagens, apesar de rapidamente concluir que há no livro um certo simbolismo psico-social da tarde do fogo e da noite do medo.

Para além desta correspondência simbólica da divisão formal de *A Paixão* em unidades cronológicas distintas, um estudo mais detalhado da função estrutural dos motivos que constituem o seu tempo mitopoético é de importância decisiva para uma unidade de compreensão mais coerente. A primeira categoria deste substrato temporal, a ser argumentada na narrativa, é a construção de um esquema mítico e ritualístico em referência à participação das personagens. A motivação deste processo consiste na elaboração de um simbolismo que adquire significação num nível integrativo das imagens utilizadas, as quais assumem um carácter prototípico e funcionam como verdadeiros arquétipos de modelo mitopoético.

Neste sentido, o primeiro símbolo a ser problematizado é o da vítima considerada como *pharmakos*, e a personagem por conotação mais ligada a este arquétipo é João Carlos. O capítulo dois, que traz como título o seu nome, aproxima-a da noção sacrificial mítica que relembra a imagem do bode expiatório a ser imolado. A passagem, em que tal motivo é apresentado, se constrói com sugestões baseadas no sentido da comunhão ritua-

destes portugueses no reino brasileiro.

Logo após o episódio narrado no capítulo 10, o narrador descreve a chegada dos portugueses ao Brasil, em 1500, e a sua recepção por parte dos índios. A descrição é feita de forma a destacar a superioridade dos portugueses em relação aos índios, tanto no aspecto físico quanto no cultural. O narrador descreve os portugueses como homens de estatura elevada, bem vestidos e armados, enquanto os índios são apresentados como pessoas de baixa estatura, mal vestidas e desarmadas. Esta descrição serve para estabelecer a autoridade dos portugueses sobre os índios e para justificar a sua intervenção no Brasil.

Após a chegada dos portugueses, o narrador descreve a sua exploração do território brasileiro. Os portugueses são apresentados como homens curiosos e aventureiros, interessados em descobrir as riquezas do Brasil e em estabelecer uma colônia. O narrador descreve a exploração do território sob o ponto de vista dos portugueses, destacando a sua curiosidade e a sua vontade de conhecer o desconhecido.

Em seguida, o narrador descreve a chegada dos portugueses ao Rio de Janeiro, em 1502. A descrição é feita de forma a destacar a beleza da cidade e a hospitalidade dos índios. O narrador descreve o Rio de Janeiro como uma cidade bela e fértil, com muitos rios e montanhas. Os índios são apresentados como pessoas hospitaleiras e curiosas, interessados em conhecer os portugueses e os seus objetos.

Após a chegada ao Rio de Janeiro, o narrador descreve a exploração do território sob o ponto de vista dos portugueses. Os portugueses são apresentados como homens curiosos e aventureiros, interessados em descobrir as riquezas do Brasil e em estabelecer uma colônia. O narrador descreve a exploração do território sob o ponto de vista dos portugueses, destacando a sua curiosidade e a sua vontade de conhecer o desconhecido.

Em seguida, o narrador descreve a chegada dos portugueses ao Rio de Janeiro, em 1502. A descrição é feita de forma a destacar a beleza da cidade e a hospitalidade dos índios. O narrador descreve o Rio de Janeiro como uma cidade bela e fértil, com muitos rios e montanhas. Os índios são apresentados como pessoas hospitaleiras e curiosas, interessados em conhecer os portugueses e os seus objetos.

Após a chegada ao Rio de Janeiro, o narrador descreve a exploração do território sob o ponto de vista dos portugueses. Os portugueses são apresentados como homens curiosos e aventureiros, interessados em descobrir as riquezas do Brasil e em estabelecer uma colônia. O narrador descreve a exploração do território sob o ponto de vista dos portugueses, destacando a sua curiosidade e a sua vontade de conhecer o desconhecido.

Em seguida, o narrador descreve a chegada dos portugueses ao Rio de Janeiro, em 1502. A descrição é feita de forma a destacar a beleza da cidade e a hospitalidade dos índios. O narrador descreve o Rio de Janeiro como uma cidade bela e fértil, com muitos rios e montanhas. Os índios são apresentados como pessoas hospitaleiras e curiosas, interessados em conhecer os portugueses e os seus objetos.

Após a chegada ao Rio de Janeiro, o narrador descreve a exploração do território sob o ponto de vista dos portugueses. Os portugueses são apresentados como homens curiosos e aventureiros, interessados em descobrir as riquezas do Brasil e em estabelecer uma colônia. O narrador descreve a exploração do território sob o ponto de vista dos portugueses, destacando a sua curiosidade e a sua vontade de conhecer o desconhecido.

Em seguida, o narrador descreve a chegada dos portugueses ao Rio de Janeiro, em 1502. A descrição é feita de forma a destacar a beleza da cidade e a hospitalidade dos índios. O narrador descreve o Rio de Janeiro como uma cidade bela e fértil, com muitos rios e montanhas. Os índios são apresentados como pessoas hospitaleiras e curiosas, interessados em conhecer os portugueses e os seus objetos.

Após a chegada ao Rio de Janeiro, o narrador descreve a exploração do território sob o ponto de vista dos portugueses. Os portugueses são apresentados como homens curiosos e aventureiros, interessados em descobrir as riquezas do Brasil e em estabelecer uma colônia. O narrador descreve a exploração do território sob o ponto de vista dos portugueses, destacando a sua curiosidade e a sua vontade de conhecer o desconhecido.

lística. João Carlos, antes de preparar a carne para comerem, ao sacrificar o cordeiro, mistura-se com a matéria substancial da vítima, pois ao esfolá-la diz que amoravelmente meterá “as mãos no interior das vísceras e um calor antigo . . . [lhe] subirá dos braços para a boca e a boca saberá a cheiro de sangue . . .” (16-17).

No decorrer das suas reflexões, a personagem, ampliando conotações em referência ao seu contexto problemático, apropria-se da dimensão ancestral deste arquétipo para sugerir simbolicamente o seu próprio sacrifício. Sentindo-se vítima das circunstâncias familiares, sociais e culturais que o oprimem, invoca introspectivamente a idéia da desgraça das limitações do seu viver:

[Q]ue o meu conhecimento seja antigo e assim, liturgia sem sinais por dentro, acompanha-me nesta descida sucedanea às fundações da minha oclusa casa; nela encontraremos as pegadas dos seres que, desde o pó dos séculos, nos criaram e nos matam; em dias como o de hoje, marcados por um signo de desgraça, a memória de lugares e palavras e gentes por mim entra . . . e toda a miséria cultural me desce pela garganta abaixo e uma total clarividência em forma de memória de tudo que vivi depois dos gritos gloriosos desde que fui pelas pernas pendurado, tal S. Paulo, eu no nascimento, ele na morte . . . (117).

Esta idéia da vitimização expiatória, bastante recorrente em toda a narrativa, situa não só esta personagem, mas também outras, em correspondência à realidade problemática do contexto em que se situam. Embora João Carlos faça, com plena consciência, referências diretas às contingências desta situação, é entretanto a depuração semântica das imagens, ao nível do seu aspecto simbólico-figurativo, que confere à narrativa de *A Paixão* uma superior informação ética e estética: a função e a realidade do mítico como componente universal da mente humana empenhada em tornar válida e suportável a sua existência. Desta maneira, o simbolismo se irradia em representações pluridimensionais que enriquecem, por meio deste mecanismo, a sua sugestividade significativa.

lidade. João Carlos, antes de apresentar a tarefa para os alunos, ao explicar o problema, fez uma leitura do enunciado e, em seguida, fez uma leitura da situação-problema, para que os alunos pudessem entender o que se tratava.

João Carlos: "Vamos ler o enunciado e depois vamos ler a situação-problema."

João Carlos: "Vamos ler o enunciado e depois vamos ler a situação-problema."

João Carlos: "Vamos ler o enunciado e depois vamos ler a situação-problema."

João Carlos: "Vamos ler o enunciado e depois vamos ler a situação-problema."

João Carlos: "Vamos ler o enunciado e depois vamos ler a situação-problema."

João Carlos: "Vamos ler o enunciado e depois vamos ler a situação-problema."

João Carlos: "Vamos ler o enunciado e depois vamos ler a situação-problema."

João Carlos: "Vamos ler o enunciado e depois vamos ler a situação-problema."

João Carlos: "Vamos ler o enunciado e depois vamos ler a situação-problema."

João Carlos: "Vamos ler o enunciado e depois vamos ler a situação-problema."

João Carlos: "Vamos ler o enunciado e depois vamos ler a situação-problema."

João Carlos: "Vamos ler o enunciado e depois vamos ler a situação-problema."

João Carlos: "Vamos ler o enunciado e depois vamos ler a situação-problema."

João Carlos: "Vamos ler o enunciado e depois vamos ler a situação-problema."

João Carlos: "Vamos ler o enunciado e depois vamos ler a situação-problema."

João Carlos: "Vamos ler o enunciado e depois vamos ler a situação-problema."

João Carlos: "Vamos ler o enunciado e depois vamos ler a situação-problema."

João Carlos: "Vamos ler o enunciado e depois vamos ler a situação-problema."

João Carlos: "Vamos ler o enunciado e depois vamos ler a situação-problema."

João Carlos: "Vamos ler o enunciado e depois vamos ler a situação-problema."

João Carlos: "Vamos ler o enunciado e depois vamos ler a situação-problema."

João Carlos: "Vamos ler o enunciado e depois vamos ler a situação-problema."

João Carlos: "Vamos ler o enunciado e depois vamos ler a situação-problema."

João Carlos: "Vamos ler o enunciado e depois vamos ler a situação-problema."

João Carlos: "Vamos ler o enunciado e depois vamos ler a situação-problema."

João Carlos: "Vamos ler o enunciado e depois vamos ler a situação-problema."

Ligado à idéia do sacrifício ritualizado da vítima está o sentido da recompensa trágica. Este aspecto positivo do apocalipse, considerado como o advento de uma nova criação, apresenta-se consoante com o tema da necessidade da vida que orienta a concepção geral da obra. Ele é sugerido no monólogo interior e reflexivo de João Carlos através da referência ao já citado mito solar egípcio de Osíris. Entretanto, é no contexto do capítulo vinte e cinco -- o do episódio do incêndio -- que o simbolismo deste material mitológico adquire um especial tratamento imagístico. Aqui, os elementos e/ou motivos míticos não apontam, como no caso anterior da descrição do mito daquela divindade, diretamente para nenhuma mitologia definida pela tradição, e as imagens a ele associadas estruturam-se num discurso que se crê de invenção inspirada e imaginada pela própria mitopoesia do autor-narrador.

A interpretação semântica desta visão poética só se torna possível por meio de um levantamento contextual dos seus arquetípicos básicos. A “lógica” desta sugestão expressiva permite ao autor-narrador elaborar, intuitiva e esteticamente, imagens para indicar os significados simbólicos ligados ao tema fundamental da criação ou da necessidade da vida. Na passagem do capítulo vinte e cinco, em que esta problemática se insere, são agenciados três arquetipos essenciais desta natureza: o fogo, o touro e os gêmeos. A simbologia tradicional destes elementos é extremamente variada e complexa. Assim, para a verificação interpretativa da sua função mitopoética em *A Paixão* serão selecionados os aspectos destas imagens que se relacionam uns aos outros num nível de pertinência e complementariedade significativa.

A definição destas figuras por J. E. Cirlot alicia correspondências que servem para a conotação do assunto do incêndio descrito na narrativa. Traçando o significado do arquetipo fogo, remonta-o à noção heracliteana, aproveitada pelos alquimistas, que o identifica como “the agent of transmutation, since all things derive from, and return to, fire. It is the seed which is reproduced in each successive life (and is thereby linked with the libido and

fecundity) . . . (100-01). Segue o autor citando fontes e comentando as principais noções simbólicas ligadas a este elemento: representante do sal da terra; purificador ou destruidor das forças do mal; fator unificador e estabilizador central em todas as coisas.

Quanto ao arquétipo touro, Cirlot comenta que “the basic dilemma lies between the interpretation of the bull as a symbol of the earth, of the mother, and of the ‘wetness’ principle; and the view that it represents heaven and the father” (32-33). Nesta ordem de idéias, cita o ritual mitraico, no qual o sacrifício deste animal “was expressive of the penetration of the feminine principle by the masculine, of the humid by the igniferous -- the rays of the sun, the origin and cause of all fecundity” (32-33). Refere-se ainda a Krappe, para quem o touro ancestral é tomado basicamente como princípio lunar (feminino portanto), em virtude da semelhança dos seus cornos com a lua crescente. Considerando a representação deste animal nas pinturas egípcias, nas quais ele aparece carregando o cadáver de Osíris nas costas, comenta Cirlot que esta imagem foi interpretada por Schneider da seguinte maneira: uma vez que ela corresponde à “intermediary zone between the Elements of Fire and Water, it seems to symbolize the communicating link between heaven and earth . . .” (32-33). Conclui-se, disto tudo, que este arquétipo caracteriza-se como princípio masculino quando o culto solar suplanta o culto lunar, sendo feminino quando o contrário se verifica.

Com relação ao arquétipo gêmeos, “in representations of the *sacrificium mithriacum* the two dadophori, Cautes and Cautopates, are very frequently shown, one with his torch pointing upwards and the other with his turned downwards: the one is alight, the other extinguished” (Cirlot 336). A mitologia quis significar, através destas duas facetas, o princípio da vida (luz associada ao aspecto solar do touro) e o princípio da morte (ausência da luz ligada ao princípio das trevas do escorpião), bem como os dois aspectos essenciais do sol, ou seja, o seu aparecimento (dia) e o seu desaparecimento (noite).

A paráfrase da mitopoesia composta por estas imagens no referido episódio do incêndio poderia ser enunciada da seguinte maneira: o chefe foge ao fogo, sendo que ele e

seu irmão gêmeo são na fuga carregados por um touro para o ventre da virgem, onde ficam para sempre. O medo então apodera-se dos habitantes da planície, abandonada até pelos deuses. Vem a seguir a chacina dos estrangeiros invasores. A terra está completamente devastada pelo fogo e pela depredação. Mas eis que neste solo desolado são plantadas cruzeiras que frutificam. Foi do lume deste fogo, nesta paisagem assim renascida, que o mundo surgiu e o horizonte conserva, ainda hoje, os seus vestígios através das cores igníferas que a aurora e crepúsculo podem apresentar.

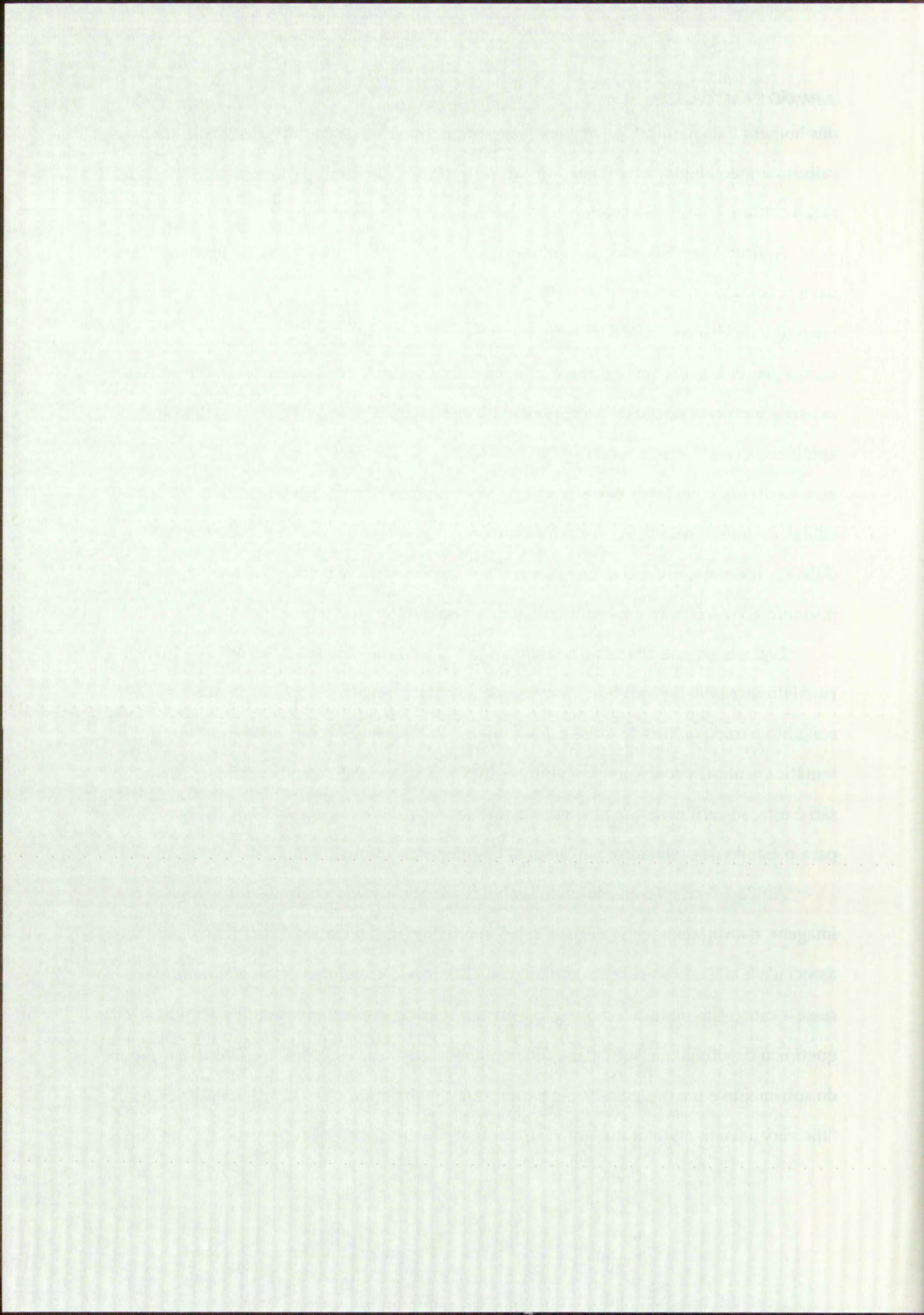
Numa análise preliminar, a interpretação do complexo simbólico desta passagem de *A Paixão* pode ser considerada como uma referência à criação do mundo em relação à origem da luz (sol) no horizonte de cada dia, ao raiar de cada manhã. Este aspecto etiológico do mito solar (i.e., a sua utilização para a explicação dos fenômenos naturais) torna arquetípico o elemento fogo, considerando-o como agente de transformação das coisas, desde a sua destruição até a sua recriação. Apesar do hermetismo do processo das imagens, uma interpretação mais definitiva pode ser articulada para explicar a mitopoesia deste episódio do incêndio, se não se perder de vista o tema da necessidade da vida que estrutura a concepção da obra. Este entendimento pode ser buscado na noção mítica da passagem do estado primordial da vida orientada pelas leis naturais para a idéia posterior da sua determinação procedente das leis sociais e/ou culturais instituídas. Esta teoria antropológica -- que explica através do mito a passagem da vida natural para a vida civilizada (Bachofen, entre outros, é um dos seus defensores) -- considera a primazia do princípio feminino ancestral, quando a natureza e a vida eram governadas por entidades míticas (as Eríneas) que habitavam o centro da terra. Com o desenvolvimento da humanidade, cujo ponto de arranque foi a descoberta e a utilização do fogo, passou-se da barbárie para o progresso, do cru para o cozido, no dizer de Claude Lévi-Strauss. Com esta mudança, o culto às Eríneas foi desprezado em favor da adoração das divindades do Olimpo, dentre elas o supremo Apolo, deus-sol, princípio agora masculino, o qual passaria a reger a existência

dos homens e da natureza. Ampliando-se as conseqüências destas significações, o matriarcalismo eríneo identificaria o instinto natural e o patriarcalismo apolíneo representaria a razão cultural considerada como faculdade intelectual do masculino.

Aplicando-se estas noções à interpretação mitopoética de *A Paixão* acima considerada, a conclusão seria a seguinte: o fogo indicaria o princípio criador e purificador de um novo tipo de vida concebido em termos cristãos e messiânicos, isto através do símbolo das cruzes plantadas. O chefe que foge com o seu irmão gêmeo para o ventre da virgem (terra) seria a representação do processo da vida-morte antes da vigência do princípio solar apolíneo. O fato de serem carregados pelo touro para o ventre da virgem-terra reforça, através do princípio lunar deste arquétipo, o símbolo da penetração do feminino pelo masculino, do úmido pelo ígneo: os raios do sol-fogo como a origem e a causa de toda a fecundidade. Todo este arranjo mítico apresenta-se como sendo de natureza trágica, baseado portanto no sofrimento e na vitimização pela destruição e pela morte.

Ligando-se este conteúdo ao mito de Osíris (referido por João Carlos) e à idéia do ritual do sacrifício do Cordeiro Pascal, pode-se obter a seguinte noção esclarecedora do conjunto paradigmático de todos estes motivos: existe, em *A Paixão*, como motivação temática central, a configuração cultural e histórica de um sistema que oprime. Que opressão é esta, se verificará quando mais adiante se tratar da passagem do simbolismo formal para o estudo da realidade como assunto de referência externa.

Ainda em relação ao conteúdo simbólico, após o levantamento das suas principais imagens, o arquétipo que se destaca sob o ponto de vista semântico é o da figura da vítima associada à idéia do sofrimento prolongado. Conforme se verificou, este elemento recorre-se a categorias do miticismo pagão e cristão. Eliade, comentando sobre o sentido arquetípico da vítima que sofre para adquirir dimensões mais elevadas, considera que a idéia do sofrimento é um desígnio divino para tornar o homem próximo da transcendência, pois "the very ancient myth of the suffering, death, and resurrection . . . has replicas and imita-



tions . . . almost throughout the Paleo-Oriental world, and traces of its scenario were preserved even down to post-Christian gnosticism" (100). Referindo-se ao que chama de "normality of suffering", Eliade lembra que tal noção deriva das mais arcaicas concepções míticas, isto é, dos mitos lunares. Acrescenta, a este respeito, que "lunar myths afforded an optimistic view of life in general; everything takes place cyclically, death is inevitably followed by resurrection, cataclysm by a new creation" (102).

As observações acima são importantes para o sentido da passividade e predestinação a que estão sujeitas quase todas as personagens de *A Paixão*. Uma espécie de passividade feminina que envolve toda a terra e a vida retratadas no livro. Espera-se uma temerária revolução histórica, mas a idéia mais compensadora é aquela que vem da noção arquetípica da ciclicidade, através da qual o sofrimento e a morte são valiosos como pressupostos inevitáveis para o ressurgimento de uma nova vida.

Este princípio feminino, que liga o sofrimento à fecundidade, é analisado liricamente através do espaço e das personagens que se conformam mais com o sentir passivo (e nisto vêem certa grandeza existencial) do que com o agir ativo. Mesmo o simbolismo das cruzes plantadas e a metáfora do ressurrecto diuturno são conotações desta inércia lírica. Neste aspecto, Marina é um verdadeiro protótipo. No espaço, que centralmente ocupa como a *mater genatrix*, a matriarca que vê e sente resignada a decomposição de tudo -- "fechada no amor às coisas e num certo e cada vez maior despreendimento em relação aos seres" (125) -- ocupa-se, como um verdadeiro baluarte da sujeição, da difícil manutenção da casa que se degenera mostrando prenúncios de estiolação fatal. Isto porque a habitação, juntamente com os objetos e os seres que nela existem, envelhece, "as cortinas que vão pouco a pouco sendo furadas pela traça, comidas pelo pó, sujas de moscas, os tectos e paredes que necessitam ser pintados, rebocados, salvos da morte, agora que a vida nela se não pode já salvar . . ." (125).

O sacrifício da personagem é o ritual de um *carpe diem* desolado devido à condição de esterilidade e dessignificação das suas funções naturais e sociais de mãe e esposa. Esta

particularidade constitui um dos aspectos da metadiegeese do discurso narrativo, na medida em que o próprio autor-narrador orienta a relação pragmática desta problemática ao nível de sua leitura. Neste caso, dirige-se diretamente ao leitor com uma duvidosa intenção desmitificadora, visto que o seu tom irônico serve para indicar em grau maior a posição de destaque da personagem. Marina passa a ser assim um símbolo paradoxal da grandeza da mãe desqualificada. Já quase no final do livro, apenas no capítulo quarenta e oito, é que Almeida Faria se refere à personagem nominalmente, dizendo que “quanto à mãe, nem lhe demos um nome, vamos chamá-la Marina, que é palavra clara e lembra o mar, mas os nomes esquecem e, além disso Marina vive tão metida no passado que nenhum nome é para ela bem real . . .” (145).

Neste ponto, a simbologia da mãe está praticamente completa como criação mitopoética do motivo máximo do sacrifício, pois a redução do significado do seu nome à evocação da imagem arquetípica do mar sugere um dos aspectos negativos deste símbolo: a idéia da infecundidade. Esta imagem da desvitalização marítima foi notada por Cirlot quando considera a posição ambígua do mar, um “mediating agent between the non-formal (air and gases) and the formal (earth and solids) and, by analogy, between life and death” (268). Neste sentido, Marina é uma ilustração irônica do estado de inatividade do arquétipo da criação, visto que é considerada como um desgaste da função vital que ao mesmo tempo quer evitar a destruição iminente, da qual assume a responsabilidade de culpa.

No próprio nível verbal da narrativa, o texto apresenta esta problemática do princípio gerador aquático, tomado em referência negativa, ao descrever a esterilidade hormonal da mãe. O seu sangue, origem plasmática da vida, é apresentado como uma umidade infecunda para a procriação, um estancamento trágico, porque irreparável, que relaciona a personagem como um “arquétipo, símbolo indomável” em meio ao desgaste total da casa em ruínas noturnas, “restos desta sexta-feira infinita de trevas; Mãe de Trevas, de morte, mãe que morres, agora que o sangue te desabitou para sempre, levou regras . . .” (127-28).

A narração epifânica do sangue e da carne, considerados como princípio genésico da vida, contrasta-se com a esterilidade da mulher desgastada, que perdeu o sangue seminal: “sinal de paz e gênese, carne signo menstrual do acordo, contrato com a terra e com as ervas, fértil fecundidade viva e apelo à vida, sangue solene como o fogo da vida, fogo que demorou, baixou e se extinguiu enfim . . .” (127-28). Esta ausência da função germinadora é comparada ainda com a morte eterna, “eternidade morta, mortalidade sem remédio, silêncio, solidão . . .” (127-28). A alegoria das imagens acima citadas constitui um exemplo poético da existência nadificada pela esterilidade da figura da “mãe velha viajando pela casa, sem marido, sem cio, sem caminho, sem nada, só saudade, sem mais nada, lavando-se de nada, vendo quartos sem nada, trabalhando ainda mais para nada” (127-28).

Oliveira, ao considerar o substrato temático de *A Paixão* em relação aos arquétipos das substâncias vitais que metaforizam o seu conteúdo, diz que “todo o romance se encontra partilhado por duas forças distintas -- a de Tanit, deusa fêmea dominadora dos mares, e a de Moloch, deus macho, da guerra e do sangue” (62). Entretanto, esta bipolaridade precisa ser considerada em maiores detalhes, pois o seu elemento dinâmico ligado ao sangue (Moloch) sofre uma deslocação arquetípica na sua concepção simbólica. Associado ao princípio da umidade e ao mito lunar, significa uma correspondência passiva da mãe-mar (Marina) como sinônimo da morte. A conotação negativa do sangue seminal, que pode ser infecundo como o retorno à água do mar, pode ainda representar a devolução da vida à sua fonte de origem, isto é, ao estado pré-natal da inaniçade, condição que pode ser associada à da morte. Isto torna-se ilustrado na parte final da *Trilogia*, quando João Carlos, símbolo da busca da vida pela redenção sacrificial, depois da sua fuga de casa, a ela e à sua mãe volta. Este retorno é visto pela própria personagem como desastroso, pois é uma negação da liberdade de viver, uma espécie de morte mental e espiritual. Este é mais um dos inúmeros aspectos da presença do motivo ritualístico da vitimização a que estão condenadas as personagens de Almeida Faria, enquadradas como presas de situações irrever-

síveis das quais não podem sair, e quando o fazem, a evasão é temporária ou apenas irônica.

Deste modo, mesmo Francisco -- o opressor que vitimiza sua mulher, o marialva pater-famílias de caráter degenerado por causa da dessignificação e corrupção moral deste conceito secular -- é também vítima do peso do culto a esta tradição modelar do passado, superposto ao qual o seu presente é uma condição de falência familiar e social que se reflete na sua conduta pessoal. Francisco é o pai que tenta justificar esta decadência dos tempos através da imposição de uma postura de respeito baseado sobretudo no autoritarismo de valores de falsa aparência.

André é vítima, por sua vez, de uma obsessiva lubricidade boêmia que o conduz ao reino de Thánatos. Os meninos jó e Tiago sofrem aterrorizados por pesadelos e por visões, nos quais a violência de imagens tirânicas são associadas à figura do pai, à escola e à idéia da exploração sexual. Arminda é vítima dos seus terrores internos, assolada também por pesadelos e alucinações de uma paixão ilícita, impossível de se realizar de acordo com os padrões sócio-morais aos quais está sujeita. Mesmo os criados da casa (o velho Moisés, Piedade e Estela) são vítimas de um passado trágico pelo sofrimento e pela experiência da morte, com pouca ou quase nenhuma alternativa de mudança concreta no presente.

A tônica comum que sacrifica estas personagens reside na experiência do sofrimento pelo qual passaram ou estão a passar. Esta sensação se concretiza na idéia da morte inexorável, a qual se verifica em duas direções: como fato acontecido (Piedade, Moisés e Marina) ou prestes a acontecer, sendo neste caso agourada (André). Este mitema não é, todavia, sinônimo de perplexidade intransponível porque é vislumbrada (e aqui entra o mitopoético tema da necessidade da vida) uma certa possibilidade de redenção e de renascimento, ainda que na qualidade de um euforia utópica. O que torna, entretanto, ameaçadora esta idéia obsessiva da morte é o fato de ela instalar-se no seio da própria vida, uma espécie de vida morta ou em processo de decomposição.

que, para cada número natural n , existe um número natural m tal que $m > n$. Este é o princípio da indução matemática.

Este princípio é fundamental para a construção da aritmética. A partir dele, podemos definir os números naturais e estabelecer as propriedades aritméticas. A indução matemática é um método poderoso para provar propriedades dos números naturais. Ela consiste em mostrar que uma propriedade é verdadeira para o número 1 e que, se é verdadeira para um número n , então é verdadeira para $n+1$. Se isso for feito, então a propriedade é verdadeira para todos os números naturais.

A indução matemática é um método poderoso para provar propriedades dos números naturais. Ela consiste em mostrar que uma propriedade é verdadeira para o número 1 e que, se é verdadeira para um número n , então é verdadeira para $n+1$. Se isso for feito, então a propriedade é verdadeira para todos os números naturais. A indução matemática é um método poderoso para provar propriedades dos números naturais. Ela consiste em mostrar que uma propriedade é verdadeira para o número 1 e que, se é verdadeira para um número n , então é verdadeira para $n+1$. Se isso for feito, então a propriedade é verdadeira para todos os números naturais.

A indução matemática é um método poderoso para provar propriedades dos números naturais. Ela consiste em mostrar que uma propriedade é verdadeira para o número 1 e que, se é verdadeira para um número n , então é verdadeira para $n+1$. Se isso for feito, então a propriedade é verdadeira para todos os números naturais. A indução matemática é um método poderoso para provar propriedades dos números naturais. Ela consiste em mostrar que uma propriedade é verdadeira para o número 1 e que, se é verdadeira para um número n , então é verdadeira para $n+1$. Se isso for feito, então a propriedade é verdadeira para todos os números naturais.

Este sofrimento, trazido pela sensação da consumação fatal, constrói-se pelo emprego de uma linguagem que se serve de motivos e imagens simbólicas para configurar poeticamente a problemática. Deste substrato surgem as categorias do apocalíptico e do demoníaco já referidas. As conotações que sugerem a projeção ou a rejeição dos desejos humanos estão respectivamente ligadas à realização simbólica destes dois arquétipos. A condição de consumação fatal, evidente no plano dos acontecimentos da narrativa, está, entretanto, orientada para outras direções que refletem o seu plano ideológico, o qual se manifesta através do posicionamento de idéias e aspirações de algumas personagens, e mais evidentemente por meio da intenção do próprio autor-narrador. Neste sentido, o apocalipse de *A Paixão* supre-se de sugestões metafóricas extraídas do material bíblico: das trevas e do sofrimento deverá surgir o novo dia do renascido. Portanto, para se justificar a necessidade de uma nova vida, deverá passar-se pela escatologia da existência demoníaca da vida morta ou que está a perecer.

No âmbito deste demonismo existencial, classificam-se como imagens simbólicas aquelas que representam a idéia da devastação natural (espaço) e da danoção física e moral, cujos aspectos humanos, sociais e culturais são interiorizados pelas personagens vis-à-vis as suas condições de vida atual confrontadas com um passado de valores quase sempre perdidos. Os sonhos, pesadelos e aspirações projetam-se insatisfeitos do presente para o futuro, carregando todo o peso do que passou. Portanto, uma das categorias fundamentais de *A Paixão* -- a temporalidade -- só se realiza pela disforia existencial do demoníaco em dialética com a euforia da espera de um tempo mais promissor. O disfórico desta relação é conotado pela absorvente metáfora-símbolo do sofrimento que se expressa por meio de um elemento temporal: a noite e as trevas.

Tais imagens existem com bastante freqüência na vida interior das personagens (memória, sonhos, pesadelos, visões) e fazem parte da própria descrição do espaço e dos acontecimentos nele inseridos. No entanto, esta tragédia de tempos noturnos, escatológica

Este trabalho, tendo por base a análise de conteúdo, tem por objetivo analisar a percepção dos alunos sobre a importância da avaliação no processo de ensino-aprendizagem. Para isso, foram aplicados questionários aos alunos de uma turma de uma escola pública, com o intuito de coletar dados sobre a percepção dos alunos sobre a importância da avaliação no processo de ensino-aprendizagem. Os dados foram analisados por meio da análise de conteúdo, que permitiu identificar os temas mais relevantes para os alunos. Os resultados indicam que a maioria dos alunos considera a avaliação importante para o processo de ensino-aprendizagem, mas também apontam para a necessidade de uma avaliação mais abrangente e diversificada, que não se limite apenas à avaliação escrita. Além disso, os alunos também apontam para a importância da avaliação formativa, que visa acompanhar o processo de aprendizagem dos alunos ao longo do tempo.

No entanto, é importante ressaltar que a percepção dos alunos sobre a importância da avaliação pode variar de acordo com o contexto escolar e o perfil dos alunos. Portanto, é necessário que os professores tenham em mente a importância da avaliação no processo de ensino-aprendizagem e busquem adotar práticas avaliativas mais abrangentes e diversificadas, que possam realmente contribuir para a melhoria da aprendizagem dos alunos. Além disso, é importante que os professores também tenham em mente a importância da avaliação formativa, que visa acompanhar o processo de aprendizagem dos alunos ao longo do tempo. Isso pode ser feito por meio de diversas estratégias, como a observação, a participação dos alunos em atividades, a realização de trabalhos em grupo, entre outros.

Assim, a avaliação é um elemento fundamental para o processo de ensino-aprendizagem, pois permite que os professores acompanhem o progresso dos alunos e identifiquem as dificuldades que eles estão enfrentando. Além disso, a avaliação também serve como uma ferramenta para a melhoria da qualidade do ensino, pois permite que os professores identifiquem os pontos fortes e fracos de suas aulas e busquem melhorá-las. Portanto, é importante que os professores tenham em mente a importância da avaliação no processo de ensino-aprendizagem e busquem adotar práticas avaliativas mais abrangentes e diversificadas, que possam realmente contribuir para a melhoria da aprendizagem dos alunos.

pelo sofrimento, perde a sua qualidade metafórica quando as personagens deixam de pensar com o sentimento das coisas para analisarem mais racional e menos simbolicamente a realidade. Uma análise significativa desta evolução pode ser feita no contexto do pensamento (monólogo interior) de João Carlos. No capítulo dois, a personagem apresenta-se metaforizada em relação ao arquétipo apocalíptico da vítima do sacrifício. A simbologia da redenção divina é bastante emossêmica, pois procura convencer através de emoções e sentimentos. Já no capítulo quinze, João Carlos mostra um evoluir de consciência mais crítica, pois no mítico e simbólico introduz comentários filosóficos e pragmáticos acerca do transcurso do tempo, aproximando-se de um tom ideológico. Refere-se, neste capítulo, à prática da imolação do Cordeiro Pascal com uma grosseira descrição de tipo naturalista, sem nenhuma veleidade cerimoniosa própria da linguagem do sagrado. Pelo contrário, o seu tom é de irônico descaso e a aura do simbólico se desfaz por completo. Ao invés de considerar o assunto da maneira como faz no capítulo dois, (i.e., como “coisas de direito divino”), a personagem deixa-se levar por reflexões, contrapondo ao motivo da intuição da eternidade sagrada do “illo tempore” mítico-ritualístico uma análise racional e dessimbolizada do tempo prático. Pensa João Carlos deste modo ao realizar a imolação e o esfolamento do cordeiro:

[T]inha que estudar direito de manhã, e que o tempo era pouco; o tempo do direito romano, tempo imóvel e móvel, este contínuo e útil, computado naturalmente ou ad momento a temporum e civilmente ou ad dies (dies cedit, dies venit); dies a quo ou termo inicial ou suspensivo (dies a quo computatur in termino, dies a quo non computatur in termino) e dies ad quem ou termo final ou resolutivo (dies ultimus inceptus pro completo habetur) . . . (49).

Esta mudança de atitude temporal representa o ponto de vista da viragem da concepção espiritual e simbólica do mítico para a consciência do tempo como manipulação intelectual da história humana. E é neste contexto que a personagem, levando em conta as

idéias de tempo “suspensivo” e “resolutivo”, faz referências ao anquilosamento do presente letárgico que deverá despertar para a recuperação de uma nova vida cheia de felicidade renascida. Diz, neste sentido, que “o nosso tempo não chegou ainda, há uma voz distante, uma reminiscência, eco sem fim, que devorou o velho esquecimento, mas quando vier a hora, havemos de estar preparados, acordados . . .” (49).

Assim colocadas, as reflexões de João Carlos constituem ainda uma abordagem filosófica do motivo adventício de um tempo que se torna desejado como satisfação, ao qual estão ligadas sugestões apocalípticas de caráter religioso. Mas na sequência da reflexão da personagem, este tempo adventício se libertará desta conotação, quando diz que o “nosso reino pobre, a nossa casa triste, os nossos pensamentos estão há muito cerrados, o tempo não consente que sejamos felizes e o morto vela o sono como um mal enforcado . . .” (49).

Comparando-se esta citação com as imagens da casa em ruínas e da morte iminente, às quais a voz prototípica de Marina faz referências, completa-se a noção de que este tempo morto é a categoria existencial que argumenta a realidade problematizada em *A Paixão*: a idéia da vitimização e do sofrimento a que estão subjugadas as personagens e o seu ambiente. Entretanto, só para o final do livro, é que esta idéia se identifica como programa de reação ideológica vis-à-vis o contexto da realidade histórica que passa a ser diretamente referenciado na narrativa. A partir daí o simbolismo perde a sua qualidade de metáfora mitopoética para se transformar em estilizações ou em citações parafrásicas, pois a dramatização lírica cede lugar a argumentações do real circunstancial, principalmente quando se encaminha da leitura de *A Paixão* para os livros seguintes que compõem a *Trilogia*.

Portanto, a categoria simbólica não se transfere ex-abrupto para o tempo realista, uma vez que esta atualização histórica encontra-se permeada por reflexões filosóficas, à maneira heideggeriana, sobre a condição existencial do homem como ser temporal. Neste

aspecto reflexivo, André, num dos mais significativos momentos do seu pensamento sobre o assunto, questiona-se: “Para que me tornei demasiado velho depois de ser criança? Por que não serei eu nunca um homem novo? Durmo, velo, sonho, lembro; a vida é isto; tempo” (75).

Em *A Paixão* há um verdadeiro movimento caudaloso, cheio de ensaios para se passar do tempo mitopoético para o tempo da realidade histórica que, ao ser referida, não se liberta definitivamente daquele. Eliade comenta sobre a paixão que obceca (desde a mentalidade mítica ancestral até a mente mais civilizada) o homem como uma recusa em abandonar a utopia eufórica da dimensão cíclica do tempo, acastelando-se nos seus arquétipos representativos. Analisando este aspecto do psiquismo, argumenta que ele é uma herança religiosa que procura equacionar a cosmogônica luta do homem entre permanecer e ser transformado pela irreversibilidade histórica que não satisfaz plenamente os seus anseios vitais. No livro de Almeida Faria, a disposição geral de todo o sofrimento humano (mitopoetizado em construções simbólicas compensatórias) se verifica por meio da sugestão de uma inconformidade e de uma recusa total da condição status quo da realidade imutável em que as personagens estão inseridas violentadamente, da qual, com maior ou menor força de ânimo, pretendem se evadir. Daí o sentido daquele sofrimento ou paixão da mitopoesia libertadora, seja ela de substrato pagão ou cristão.

Sobre esta problemática da irreversibilidade histórica, Eliade coloca que “the irreversibility of historical events and of time is compensated by the limitation of history to time” (111). Comenta que -- diferentemente das tradições do pensamento mítico, que se fundamentam na idéia da intemporalidade dos arquétipos e da ciclicidade da criação -- a concepção do messianismo cristão considera que a história “must be tolerated because it has an eschatological function, but it can be tolerated only because it is known that, one day or another it will cease . . . in the future. Periodic regeneration of Creation is replaced by a single regeneration that will take place in an *illo tempore* to come” (111). O mitólogo

realça, portanto, o papel do apocalíptico e do escatológico que, no horizonte desta crença espiritual, funcionam como pressupostos para a libertação do sofrimento infringido ao homem pela condição das experiências históricas a que está sujeito. No plano mitopético de motivação pagã, ou mais funcionalmente cristã, este sofrimento é simbolizado, em *A Paixão*, pela presença congemina dos arquétipos demoníacos e com apocalípticos, ou ainda através de outras referências a eles ligadas pelo motivo do ritualismo.

A idéia final, que enfoca o tema da necessidade da vida e da criação, é da superação da degenerescência sofrível de um tempo histórico morto que, adquirindo conotações sócio-econômicas, morais, culturais e políticas, impede ao desejo humano a obtenção de uma vitalidade libertadora e natural. João Carlos, o protagonista -- ou poderia ser mesmo qualquer outra personagem do livro, visto que neste aspecto é a ideologia que importa, para além do enredo -- enfoca esta problemática ao meditar nesta “verdade de estar vivo e dentro duma vida que contudo . . . [lhe] escapa, esta vontade, pressa de com alguém falar, ainda que sobre nada . . . saber o que passa do outro lado do muro, na Europa, na rua . . .” (67-69). Este urgente desejo de uma abertura mais ampla dos limites da existência coincide textualmente, na reflexão da personagem, com a referência parentética do mito solar de Osíris ou do renascimento da noite-morte para o dia-vida. Entretanto, acima de qualquer teogonia de valor religioso, o que está em questão é o valor de uma filosofia humanística em “comunicar com a imensa vida que sob o sol aquece; conhecer o sorriso, a verdade e a graça de estar inteligentemente vivo, de ser um com o todo e, o mundo mutante amando, deixar o egotismo para ninguém . . .” (69).

Este altruísmo de pensar o “outro” como integrado no “eu” parte da sugestão simbólica dos conteúdos mitopoéticos para a recuperação da história morta pelos mais variados condicionalismos. Neste sentido, encaminhando-se para o final da narrativa, surge a motivação da realidade propriamente dita.

O Simbólico e o Real Histórico

O simbolismo da mitopoesia de *A Paixão* realiza a emancipação do seu significado ao fazer referência às circunstâncias do sofrimento humano, cujas privações são formuladas tendo-se em vista as várias condições do real histórico às quais as personagens estão ligadas de forma determinante. Alguns aspectos desta problemática apresentam um delineamento de seus contornos desde o início da narrativa, mas é no capítulo quarenta que uma verdadeira síntese da situação é apresentada. Aqui, torna-se significativa uma mudança de intenção no plano ideológico da obra, o qual agora se apresenta como uma espécie de depoimento aberto e filiado a um ponto de vista político-social que passa a funcionar para além da simples sugestão simbólica. Trata-se da reflexão de João Carlos, personagem antes referida basicamente em relação à categoria do mitopoético. A passagem retoma-a agora na sua evolução do homo ludens (entretido na ideação e na prática de linguagem figurada) para o homo faber, sugerindo a transição da poiésis para a práxis, isto é, do mito para a pólis. Este é um verdadeiro “corte epistemológico”, conforme as suas próprias palavras, pois funciona como uma tomada de consciência crítica que questiona o lúdico método do seu vício de pensar a realidade, qualificando-o luxuoso ócio. Naquela sexta-feira, com a Páscoa a se aproximar, João Carlos reflete sobre o valor da sua mania fenomenológica de pensar sobre a existencialidade das coisas que o rodeiam, do “gosto da liberdade de percorrer o olhar pelos objetos com tal rapidez e violência que a cada instante lhes alcance a gravidade, a íntima, obscura, duradoura, vertiginosa verdade . . .” (116). Pergunta-se se “será isto passatempo solipsista de filho-família [i.e., burguês], será isto loucura, desmedida ambição, demasiado orgulho ou vaidade?” (116).

A seqüência da pergunta, apesar do seu tom dubitativo, localiza o aspecto político-social em relação ao tratamento do tema da necessidade da vida. O questionamento da sua condição existencial e o seu modo de pensar tornam-se marcados por conceitos e idéias advindos de fatores externos. Interroga-se ironicamente se o seu luxuoso vício de

pensar não seria talvez sintomático de uma “solidão excessiva e estéril de ver que o mundo se renova e eu sou sempre o mesmo, novo velho, idoso jovem, filho duma classe morta, como Cristo morta, sem esperança de salvação ou redenção senão em outra classe, a classe nova, o proletariado?” (116).

Em passagem anterior, verificou-se a uforia humanística da personagem em querer “estar inteligentemente vivo, de ser um como o todo e, o mundo mutante amando, deixar o egotismo para ninguém . . .” (69). Aproximando-se este trecho com a idéia da possibilidade da redenção humana a ser advinda com o surgimento da nova classe do proletariado, a realidade de *A Paixão* se compromete definitivamente em termos históricos, e a simbologia do messianismo crístico encontra aqui o seu referencial ideológico. O aparecimento da palavra proletariado completa o curto-circuito do simbolismo, o qual até então construído insatisfaz João Carlos, visto que ele passa a perceber que a realidade mais humanamente tangível não se constrói apenas de imagens, de interrogações e de figurações. O protagonista reconhece, mais que todas as outras personagens, que o interrogar e o meditar são:

[D]oença, febre inútil e vaga, não fecunda, não boa e não contente nunca . . . [e] se as palavras tão amargamente meditadas, cheias dessa agonia que lhes chega do outro lado das coisas, não contiverem em si uma tremenda força que me esmague, para que despender um suor frio de pensá-las com falsa serenidade? (116-17).

Havia-se tornado necessário para João Carlos, no seu processo de crescimento, descobrir e ultrapassar a dialética entre a palavra-idéia e a palavra-ação, a fim de que pudesse intervir e transformar o real. Esta finalidade última da mimesis artística constitui o aspecto que embasará o conteúdo ideológico que se equaciona no final da narrativa. Em termos gerais, esta buscada verificação da realidade, através da força esmagadora e transformadora das palavras, é o que o próprio Almeida Faria propõe para a classificação dos seus ro-

mances. Na entrevista “Almeida Faria afirma ...”, a ele é perguntado em qual categoria -- romance realista, romance político ou novo romance -- “lhe parece a mais exacta para a sobrevivência do romance, de acordo com os valores morais, sociais e ideológicos do nosso tempo” (Ferreira 7). A isto o entrevistado, depois de expor claramente a pertinência do uso dos termos político e realista para a arte, e em especial para o romance, responde que quanto aos seus livros, “a única designação que . . . [lhe] parece teoricamente válida é a de ‘romance realista’ [pois crê que] não existe verdadeiro romance que não seja realista, no sentido da procura do real” (7). Entretanto, por “romance realista” não entende que este não possa ser poético, no sentido de que a grande arte é em suma criação, a partir do real, de um mundo que a simples realidade não satisfaz plenamente.

Em *A Paixão*, esta interdependência forma o sentido dialético de sua composição, pois mesmo depois de aventada a hipótese programática da intervenção político-social para a solução da problemática humana, ainda o real é re-apresentado através da reconstrução poética de seu conteúdo. O refazer expressivo da realidade metaforiza, no âmbito da vivência das personagens, as pulsões essenciais do sentimento poético: a vida e a morte. Assim inspirado, João Carloss vasculha a memória das suas origens, “as fundações da sua casa oclusa . . .” (117); e a ancestralidade da tradição é para ele a emoção de uma demoníaca desgraça que o vitimiza. Tal sensação se transforma numa verdadeira paixão, a qual se agrava pelo sentimento do tempo peso-morto da casa sem vida e em processo de putrefacta ruína.

O fluir temporal é a metáfora heracliteana do rio-morte irreversível, dentro do qual a personagem se instala estoicamente, apesar de perceber que a sua espera é “excessivamente quieta, a fronteira e a perplexidade de querer atravessá-la . . .” (118). Pressente que o rompimento e a passagem não serão fáceis, pois “do outro lado tudo se torna impiedoso e até quase desumano . . . a origem, o significado deste silêncio é só um apelo de morte . . . acena dum olhar novo sobre o mundo, contudo, um indizível apelo vivo . . . chega do inte-

rior da pele e quer rompê-la . . .” (118). E aqui completa-se, escatologicamente através da dialética do demoníaco, o apocalipse de João Carlos, do qual sairá uma vida nova.

Ao poetizar a sua travessia, imagina-se vagueando por “províncias ainda desconstradas, de sombras perturbadas . . .” (118), povoadas por gentes e lugares sem direção. Superando o estágio mítico das referências anteriores, visualiza “grandes ramos de árvores de raiz mais compacta sob as quais um rio subterrâneo oculto pelas grutas da crosta corre e as suas águas têm uma densa mistura de dejectos e ratos” (118). Apesar de confessar “não conseguir contar as imagens flutuando tão rápidas e vagas pelo esforço de pensar, deixando atrás de si apenas o arquétipo da força que as palavras oferecem procuradas” (118), a expressão destas imagens é reveladora e o seu simbolismo poético sugere o empenho da personagem em revelar os grandes ramos genealógicos de uma classe (a sua) minada pelo infecto rio subterrâneo da tradição.

A classe-morta é a burguesia capitalista marialva e passadista, de cuja ruína e regeneração deverá depender o surgimento de uma classe nova -- o proletariado -- de acordo com a necessidade do futuro histórico dos tempos. Percebe-se que a consciência de João Carlos, ainda que poetizada, aproxima-se da ação comprometida com a luta política do operariado e sua situação sócio-econômica, aspecto que ficará claramente definido na narrativa pela menção textual das suas coordenadas. Este conteúdo ideológico se manifestará nas referências específicas às circunstâncias do momento real e atual que a *Trilogia* problematiza. Esta responsabilidade em relação à história se verifica inclusive no plano verbal da narrativa de *A Paixão*. As alterações nas reedições deste livro denunciam a intenção do autor em atualizar a visão do seu projeto em compasso com as mudanças e conformações do material analisado. Neste sentido, principalmente o final do capítulo quarenta e nove nas primeiras edições pós-revolucionárias, ou seja, a partir da revolução política de 25 de abril de 1974, foi substancialmente alterado a fim de que anacronias pudessem ser corrigidas.

que se pode e que se pode... (1970). É aqui que se encontra a crítica da ideologia da classe média e da classe baixa.

... (1970) é aqui que se encontra a crítica da ideologia da classe média e da classe baixa.

... (1970) é aqui que se encontra a crítica da ideologia da classe média e da classe baixa.

... (1970) é aqui que se encontra a crítica da ideologia da classe média e da classe baixa.

... (1970) é aqui que se encontra a crítica da ideologia da classe média e da classe baixa.

... (1970) é aqui que se encontra a crítica da ideologia da classe média e da classe baixa.

... (1970) é aqui que se encontra a crítica da ideologia da classe média e da classe baixa.

... (1970) é aqui que se encontra a crítica da ideologia da classe média e da classe baixa.

... (1970) é aqui que se encontra a crítica da ideologia da classe média e da classe baixa.

... (1970) é aqui que se encontra a crítica da ideologia da classe média e da classe baixa.

... (1970) é aqui que se encontra a crítica da ideologia da classe média e da classe baixa.

... (1970) é aqui que se encontra a crítica da ideologia da classe média e da classe baixa.

... (1970) é aqui que se encontra a crítica da ideologia da classe média e da classe baixa.

O próprio autor comenta sobre este seu compromisso com a realidade e seus acontecimentos na entrevista “Diálogo com Almeida Faria” concedida a Fernando Dacosta. Nela, o entrevistador verifica que que “as novas gerações acusam os escritores de falta de coragem em abordar os grandes problemas portugueses de hoje . . .” (10). Respondendo a esta observação, Almeida Faria afirma que o escritor deve ser coetâneo no tratamento das mais urgentes necessidades de seu tempo. E acrescenta que “isto não quer dizer que o escritor seja deliberadamente político ou faça romances de propaganda, que são sempre maus. Mas se o escritor fala das coisas que acontecem no seu país, tem de ser por força social, político” (10).

Em *A Paixão*, esta consciência político-social é transferida à atitude que João Carlos acaba por assumir ao realizar uma decisão que culmina o seu longo processo de apenas pensar e sentir os fatos: o corte das suas relações com a estrutura familiar, e por conseguinte com a classe social e status quo que ela representa em consonância com a cultura e o seu sistema de valores dominantes. O capítulo trinta e nove diagnostica, nos moldes de uma perfeita sátira caricaturesca, a estrutura familiar patriarcal marialva e as suas formas de aburguesamento assumidas no decorrer dos tempos. O alvo desta crítica incide principalmente nos pressupostos tradicionais desta classe social sem razão de ser, em fútil preservação de princípios idiossincráticos que se tornaram vazios para a compreensão e aceitação dos problemas da atualidade.

É sabido que João Carlos, por cujo ângulo de visão esta avaliação é feita, tem uma discussão com o pai que atacara, na mesa de jantar, as convicções do filho. A personagem a princípio não ligara importância às invectivas prepotenciárias do pai chefe-de-família, mas sente ser impossível manter-se a isto alheio, pois “atacavam-no em algo que lhe era muito próprio, justamente a política e as atitudes todas que tomara nesse ano lectivo, no dia do estudante . . .” (134). Impetuosamente deixa a casa, pressentindo a violência se lá permanecesse, tomando a decisão de partir para Lisboa no comboio da manhã. Iria, assim

O primeiro encontro com a paisagem da memória

Quando se fala em paisagem da memória, estamos nos referindo a uma paisagem que não é física, mas que é construída pela memória.

Esta paisagem da memória é construída a partir de uma série de elementos que são armazenados na memória.

Esses elementos são os fatos, as imagens, as sensações, as emoções, as ideias, as experiências, etc.

Quando esses elementos são armazenados na memória, eles são organizados de uma maneira que permite que sejam recuperados quando necessário.

Esta organização da memória é o que chamamos de paisagem da memória.

Esta paisagem da memória é única para cada pessoa, pois é construída a partir de suas próprias experiências e memórias.

Esta paisagem da memória é o que nos permite lembrar do passado e nos orientamos no futuro.

Esta paisagem da memória é o que nos dá sentido à nossa vida.

Esta paisagem da memória é o que nos conecta com o passado e com o futuro.

Esta paisagem da memória é o que nos dá a sensação de continuidade.

Esta paisagem da memória é o que nos dá a sensação de identidade.

Esta paisagem da memória é o que nos dá a sensação de pertencimento.

Esta paisagem da memória é o que nos dá a sensação de significado.

Esta paisagem da memória é o que nos dá a sensação de propósito.

Esta paisagem da memória é o que nos dá a sensação de realização.

Esta paisagem da memória é o que nos dá a sensação de felicidade.

Esta paisagem da memória é o que nos dá a sensação de amor.

Esta paisagem da memória é o que nos dá a sensação de vida.

Esta paisagem da memória é o que nos dá a sensação de existência.

Esta paisagem da memória é o que nos dá a sensação de plenitude.

Esta paisagem da memória é o que nos dá a sensação de harmonia.

Esta paisagem da memória é o que nos dá a sensação de equilíbrio.

Esta paisagem da memória é o que nos dá a sensação de paz.

Esta paisagem da memória é o que nos dá a sensação de bem-estar.

Esta paisagem da memória é o que nos dá a sensação de saúde.

Esta paisagem da memória é o que nos dá a sensação de vitalidade.

Esta paisagem da memória é o que nos dá a sensação de energia.

Esta paisagem da memória é o que nos dá a sensação de força.

Esta paisagem da memória é o que nos dá a sensação de coragem.

Esta paisagem da memória é o que nos dá a sensação de esperança.

pensa, “libertar-se, assumir uma atitude nova . . . ingressar inteiramente e sem cadeias noutra mentalidade . . .” (134). Sente que as idéias revolucionárias, pelas quais assumiria a luta, o perigo e a clandestinidade, são reacionárias à legalidade política dominante, mas ao mesmo tempo se conforta com a euforia do seu esquerdismo novo-humanista que propunha “ajudar com seus pulsos a construir o mundo, mundo sonhado com a certeza que transcende a realidade, que sabia infalível, urgente ainda que difícil . . .” (134).

A que “ismo” político-revolucionário esta afiliação de João Carlos pertence, isto não é textualizado na narrativa. O que fica, entretanto, fora de dúvida é que se trata de uma libertação sócio-moral e econômica que visa à construção de uma nova vida mais humana e justa na satisfação das suas necessidades básicas, livre dos condicionamentos opressores da educação e da economia classista. Esta problemática referencia, de modo abrangente, todas as personagens dominantes ou dominadas, e a sua colocação logo no início da narrativa revela a sua importância. Trata-se do já discutido capítulo um, no qual Piedade, sob o jugo da sua situação servil, tem consciência da sua condição proletária e acalenta a idéia de um dia surgir para libertá-la do trabalho escravizante, no qual “anda largando o osso nesta bruta labuta todo o dia santo que inda vai no começo mas que um dia, espera, talvez quando casar, ou não, há-de acabar . . .” (15).

Verificou-se antes, quando da consideração do arquétipo da vítima, que todas as personagens sofrem por estarem presas a padrões limitadores da sua livre expressão vital e que tais condicionamentos sócio-morais são produto de uma certa educação e tradição. No final da narrativa, verifica-se uma ampliação desta problemática, a qual passa do aspecto social para o político-econômico, na medida em que a idéia de privação estende o seu significado para a noção de classe, trazendo para a estrutura da obra um substrato próprio ao romance neo-realista.

Oliveira, ao estudar esta categoria em *A Paixão*, diz ser “a temática social deste romance, concretizada, no seu termo, pela necessidade de pegar em armas e pela imagem da

revolução . . .” (53). Comentando sobre as principais situações, através das quais o neo-realismo se qualifica no romance, diz que “Almeida Faria não pode ficar no plano da sugestão, mais ou menos velada, mais ou menos subjetiva; sabe-se, no final do livro, que a palavra proletariado é ‘uma palavra mais urgente que alma’ . . . e que a ‘base proletária é motor futuro da terra de que (fala)’ . . .” (53).

Entretanto, esta proposta revolucionária não se coloca de modo propagandístico na estrutura narrativa de *A Paixão*. Ela se compõe antes de tudo por meio de uma motivação imagística e metafórica, e é neste sentido que deve ser analisada. Apenas deste modo poderá adquirir significado este advento da revolução considerada como o apocalipse do desempenho histórico do conteúdo da obra.

O Apocalíptico e o Revolucionário

O momento histórico e a revolução que se aproxima são as principais idéias que compõem as partes finais da narrativa de *A Paixão* vis-à-vis a sua orientação temática classificada como a busca da necessidade da vida que precisa ser justificada, quer em termos das projeções mitopoéticas anteriores, quer mais diretamente agora referida em relação à realidade social contingente.

A anatomia crítica da situação do proletariado define-se por um tom de denúncia, o qual só aparentemente parece desligado da teia estrutural-episódica que compõe o enredo da narrativa. No entanto, este elemento adquire unidade funcional ao nível temático através do aproveitamento literário do seu conteúdo ideológico. Veja-se, neste sentido, a passagem citada adiante, na qual imagens da revolução do proletariado retratam os primeiros passos de uma consciência de luta frente à violência inquisitorial do regime de força estabelecido. É uma descrição do ambiente pré-revolucionário da estação ferroviária (em que Arminda está a esperar, naquela tarde de sexta-feira santa, uma amiga sua da faculdade--Sônia--que vinha para passar com ela e a família alguns dias de férias), local propício para

que o autor-narrador, sem forçar a ideologia em detrimento da ficção, focalize o problema. O episódio é referido por meio de uma técnica narrativa especial, na qual o simultaneísmo das imagens e impressões combina o assunto da realidade externa com os recursos da expressão poética:

[N]a estação, debaixo do alpendre, à amável sombra, homens falam baixo, sérios (homens exuberantes e no entanto sóbrios que ali esperam, como nas tardes passadas na taberna, pela liberdade desejada que anunciam profetas, mas a medo, pelas pides [i.e., de PIDE, sigla da polícia política do governo] paredes, enquanto um traz jornais no bolso, papel bíblia, os passa olhando sempre para o lado, jornais em que vozes falam de prisões, torturas, medos, segredos de trinta dias, interrogatórios de pé durante oitenta horas até se urinar sangue e martírios e suplícios e a morte, perante a qual nada há a perder e é pouco todo o risco, desafio, assim o homem faminto se decide a dedicar a vida inteira àquilo, e a dos filhos e filhos dos filhos, se preciso, até um dia ser possível, e de monte em monte corre que surgiu lá longe, não se sabe bem onde, mas surgiu, messias prometido, um posto de rádio clandestino com um grande nome grato, para escutar o qual, com suor, com sacrifício, os ganhões [i.e., os empregados minimamente assalariados] compram na vila, aos sábados telefonias de pilhas, baratas e portáteis . . . (109-10).

A esperança do movimento revolucionário que se organiza clandestinamente pelo proletariado, ainda em fase de suas primeiras manifestações de campanha, apresenta-se, pela óptica simpatizante do autor-narrador, como um raio de acanhada denúncia dos maldes do regime dominante. O seu intemerato otimismo humanista visa à redenção da miséria sócio-econômica e moral das classes menos privilegiadas. E um posto de rádio clandestino funciona como um arauto messiânico da sonhada liberdade.

O sentido da desopressão, associado ao tema da revolução, traz para a narrativa uma visão lírica do problema. Devido a isto, a voz irradiada por aquele posto radiofônico

é referida por imagens que associam a sensibilidade a um certo tom de imaginação utópica, aspecto que pode ser observado na seguinte passagem:

[E]m ondas pelo céu, vozes longínquas e confusas e tão fascinantemente o fazem, que os homens, ao deitarem-se nas duras camas do trabalho em que as mulheres, magras e pacientes de calma permanência, de aflita espera, esperam, são mais ternos para elas e a elas prometem, cheios duma esperança abstrata, um futuro melhor de paz e pão, de filhos, que as não obrigue mais, depois do coito a erguer-se da cama em noites frias, caminhar pela pedra até o alguidar e a água viscosa, enquanto os homens mortos de cansaço, com um sorriso entre a barba crescida, adormecem e sonham . . . (110)

Mas esta promessa começa a exigir, de acordo com esquema vitimizador que arquetipicamente estrutura a narrativa de *A Paixão*, os seus primeiros mártires: o merceeiro temerário que se disse ter sido lançado ao fogo das searas de Francisco pelo feitor e alguns outros que suspeitaram ter sido ele o autor daquele sinistro, isto devido às suas atitudes arrogantes de desbragado revolucionário. A violência e o terror do regime opressivo exercem o seu poder sobre os indivíduos socialmente menos favorecidos, reprimindo-lhes a revolta. O capítulo quarenta e sete a isto se refere através da imagem demoníaca da noite-morte. Na simulada atmosfera de paz do sono, alguém podia ser despertado violentamente, sem defesa, “aos olhos-revólveres frios da noite insustentada queimada por infinito desastre, ácida sem mais nada, apodrecida gasta usada apenas pelos cães, pelos homens-espingardas, homens-máquinas infernais, articuladas máquinas, robots desenfreados . . .” (140-41).

Ao retrato da miséria do homem, vítima de armas fatais dentro da noite infernal, o autor-narrador acrescenta um outro aspecto complementar: a reificação e/ou mutilação dos indivíduos transformados em partes esquartejadas pelo sadismo das maquinações do sistema, descritos como:

[E]scravos de vozes negras, distintas e castradas, finas, cortantes, estáticas, férteis em dor e desgraça, mas em extremo estéreis, sem garganta, sem palavras, falando pelo umbigo, algumas vezes pelo ânus, pela vulva, pelo vácuo, pelo sinuoso sítio deixado pelos testículos outrora autotirados, por tudo o que é monstro e morde e comanda . . . (140-41)

Almeida Faria, comentando sobre o império da máquina e da coisa sobre o homem, em “Entrevista: Almeida Faria”, define a sua posição frente a esta problemática. Ao se opor à tendência da chamada moda literária do *nouveau roman* -- que abandona o tratamento da subjetividade (supremacia do sujeito sobre o objeto) no processo de conhecimento da significação do mundo -- diz que isto “trata-se de um fenômeno muito geral e muito sintomático do nosso tempo, e foi designado por ‘reificação’ ou ‘coisificação’ ” (18). Diz, ainda a este respeito, que recusa “ver o homem reduzido a coisa, ver os homens tratados como coisas, ver as coisas tão ou mais importantes que o homem. Tal tendência é uma porta aberta à desumanização, ao anti-humanismo, à alienação” (18).

Segue a narrativa de *A Paixão* na sua linha de tortura, mas apesar disso, a mensagem final é a de uma esperança que perspectiva a hora do combate. Continua a voz libertária do auto-narrador analisando a miséria do operário que vende a preço de sangue o seu trabalho alienante, incentivando-o à vigília e ao preparo para a chegada da hora de livrar-se da sua escravidão social:

[É] preciso, porém estar preparado antes de vir o dia, e ouvir os mais pequenos movimentos da noite pesada de seus velhos monstros paquidérmicos; é necessário que durmas vigilante, descanses desperto; saibas o sabor negro do tempo; e que sejas por fim o próprio tempo . . . (140-41).

A passagem, assim articulada, instala na narrativa o motivo aventício do apocalipse que é solicitado com urgência, visto que a tributação à escatologia infernal já se apresentara demasiadamente cumprida pela decomposição do homem que clama pela renovação de uma vida mais justa.

Até agora citou-se basicamente Frye para a categorização arquetípica desta problemática do apocalíptico versus o demoníaco em *A Paixão*. Entretanto, as observações de Tony Stoneburner oferecem um ponto de apoio melhor direcionado para a compreensão da interrelação destas duas categorias vis-à-vis o sentido da sua realização temporal, ligando estas noções ao motivo ideológico-revolucionário que se apresenta como assunto da realidade histórica das partes finais da narrativa. Em "Notes on Prophecy and Apocalypse in a Time of Anarchy and Revolution: A Trying Out", Stoneburner complementa as noções de Frye dizendo que este autor "treats the apocalypse and the demonic as though they were polar opposites (rather than treating the apocalyptic as the synthesis or interaction of intensest positivities and negativities in which the former have the ultimate victory) . . ." (247-48). O que se entende desta definição é que o apocalipse (como esperança redentora) deve passar primeiro e necessariamente por um estágio de vitimização e desespero, situação escatológica portanto. Cita, a propósito disto, outro estudioso do assunto -- Kermode -- para quem o apocalipse relaciona-se na literatura com as noções de expectativa e desapontamento e, ainda, com a idéia da experiência surpreendente; tudo isto realizando-se no tempo e expressando o desejo humano da realização satisfatória dos eventos históricos e universais que lhe dizem respeito. Esta aspiração, que pode ser ilusória, constitui o aspecto embaixador da filosofia marxista conhecido como materialismo dialético.

Conclui Stoneburner, neste sentido pragmatista, que o apocalipse (como expressão de uma comunidade histórica) não é apenas uma promessa arquetípica, pois "in the self-understanding of persons who belong to an apocalyptic community, what oppresses is not epistemological or psychological but institutional and what threatens is not chaos of sensation or imagery but arrest, imprisonment, death externally and apostasy internally" (247-48). Considera finalmente que:

If the apocalyptic promise of the end foreshortens the future it does so to sponsor and support faithfulness in the present. The importance of the work [i.e., o

romance ou a novela] for the members of its original community [i.e., o leitor da realidade ou do momento histórico] was NOW (247-48).

Tais considerações foram assim em detalhes desenvolvidas porque se revestem de especial importância para o entendimento da modalização literária do motivo apocalipse em *A Paixão*. Apesar da sua configuração simbólica (os arquétipos mitopoéticos tratados anteriormente), no final da narrativa tal recurso cede lugar ao conteúdo histórico da realidade propriamente dita e referida à práxis da revolução do proletariado.

A síntese crítica do conceito de apocalipse de Stoneburner consiste na ênfase que dá ao presente -- o que ele chama de "now" histórico -- com a sua promessa de ação imediata e modificadora da situação status quo conscientizada pela comunidade sofredora. Esta idéia do apocalipse histórico toma forma na narrativa de *A Paixão* através da transposição da sugestão mitopoética para o enfoque da realidade. Entretanto, torna-se dialética no seu sentido filosófico, porque a história e a sua ideologia, na tentativa de pragmaticamente explicar a vida humana (i.e., dar-lhe uma significação racional ao nível material, reavaliando a ordem natural essencial e mítica), ainda assim constrói mitos. Nesta nova concepção de que o mito pode sempre significar a força que se lhe opõe, reconstruindo-se, Almeida Faria estrutura uma espécie de mito da resolução.

É sabido que, dentre as formas do pensamento primitivo e arcaico até as mais modernas, uma das concepções humanas básicas é a idéia da necessidade da vida e da criação ilimitada. O homem rejeita por natureza a morte e a destruição. Neste dilema intransponível, cria arquétipos divinos apocalípticos (superiores às categorias anti-divinas, demoníacas), sobre os quais a história possui um poder limitador. Eliade analisa o processo dialético para a solução desta limitação, apresentando as medidas alternativas do comportamento do indivíduo que, incapaz de travar o curso do progresso da cultura sobre a natureza, sublima esta oposição ao espiritualizar e/ou ou mitificar -- re-naturalizando portanto -- as suas necessidades básicas. Este retorno ao aspecto religioso do problema signi-

expansão ou a redução) for o membro da original community (i.e., o leitor da

tradução do texto original) - e não o leitor da

tradução. Assim, a obra de ficção não é mais do que um texto que se encontra no

estado de uma obra de ficção que se encontra no estado de uma obra de ficção

que é a obra de ficção. A obra de ficção é a obra de ficção, e a obra de ficção

é a obra de ficção. A obra de ficção é a obra de ficção, e a obra de ficção

é a obra de ficção. A obra de ficção é a obra de ficção, e a obra de ficção

é a obra de ficção. A obra de ficção é a obra de ficção, e a obra de ficção

é a obra de ficção. A obra de ficção é a obra de ficção, e a obra de ficção

é a obra de ficção. A obra de ficção é a obra de ficção, e a obra de ficção

é a obra de ficção. A obra de ficção é a obra de ficção, e a obra de ficção

é a obra de ficção. A obra de ficção é a obra de ficção, e a obra de ficção

é a obra de ficção. A obra de ficção é a obra de ficção, e a obra de ficção

é a obra de ficção. A obra de ficção é a obra de ficção, e a obra de ficção

é a obra de ficção. A obra de ficção é a obra de ficção, e a obra de ficção

é a obra de ficção. A obra de ficção é a obra de ficção, e a obra de ficção

é a obra de ficção. A obra de ficção é a obra de ficção, e a obra de ficção

é a obra de ficção. A obra de ficção é a obra de ficção, e a obra de ficção

é a obra de ficção. A obra de ficção é a obra de ficção, e a obra de ficção

é a obra de ficção. A obra de ficção é a obra de ficção, e a obra de ficção

é a obra de ficção. A obra de ficção é a obra de ficção, e a obra de ficção

é a obra de ficção. A obra de ficção é a obra de ficção, e a obra de ficção

é a obra de ficção. A obra de ficção é a obra de ficção, e a obra de ficção

é a obra de ficção. A obra de ficção é a obra de ficção, e a obra de ficção

é a obra de ficção. A obra de ficção é a obra de ficção, e a obra de ficção

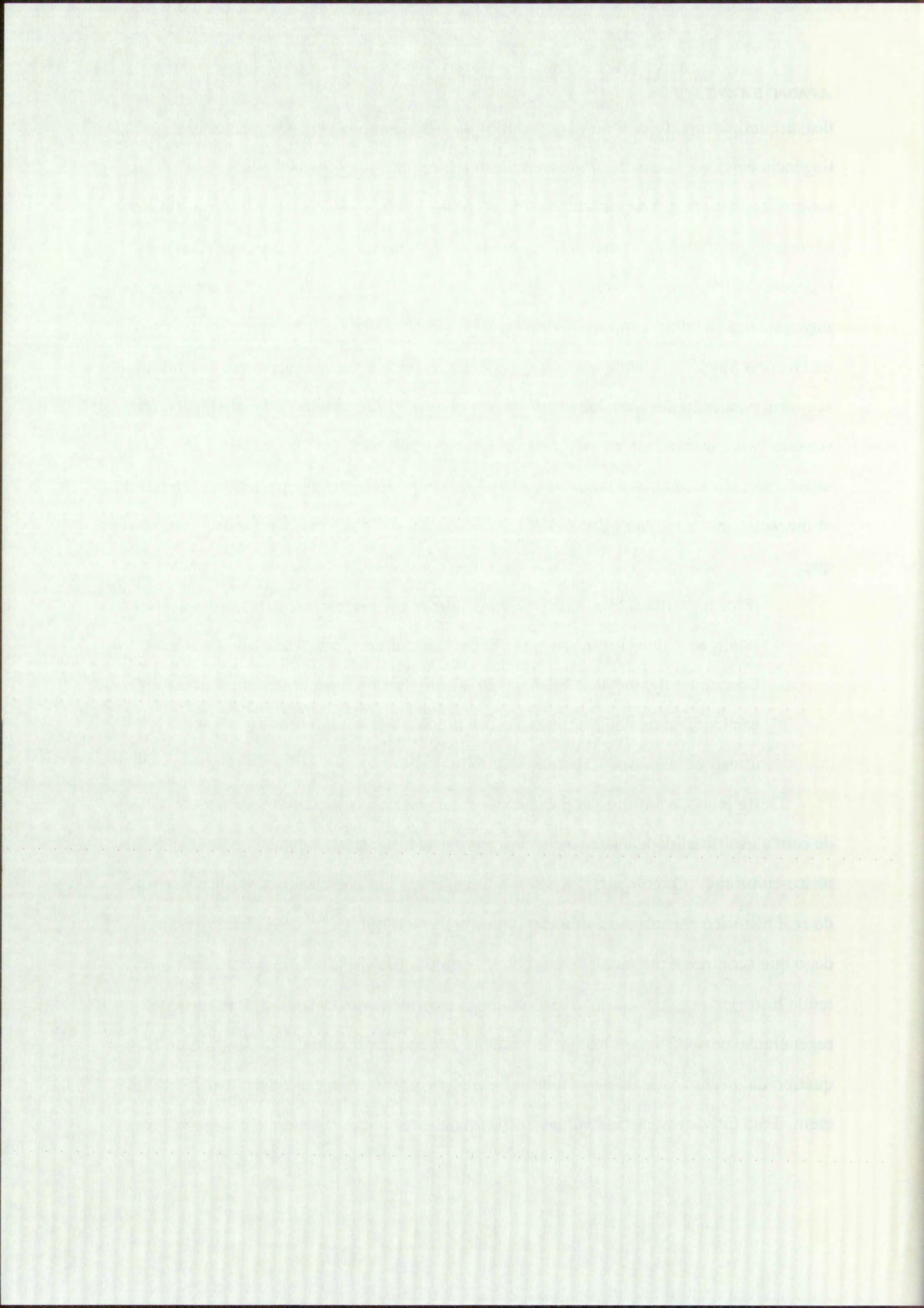
é a obra de ficção. A obra de ficção é a obra de ficção, e a obra de ficção

é a obra de ficção. A obra de ficção é a obra de ficção, e a obra de ficção

fica, arquetipicamente, a vitória apocalíptica da eternidade da vida essencial sobre a contingência da vida existencial. Para a tradição mítica pagã arcaica, este pensamento concretiza-se na noção da ciclicidade do Eterno Retorno. Com o surgimento das religiões históricas (principalmente messiânicas, como o Cristianismo), a doutrina tradicional da regeneração natural e periódica (o “*illo tempore*”) tornou-se condicionada à sobrenaturalização mística (o “*illud tempore*”), ou seja, o tempo apocalíptico referenciado à categoria da História Sagrada. O advento crístico poderia, entretanto, estar eternamente presente e acessível misticamente a qualquer um através do que Eliade chama de “*metanoia*”, uma vez que “what is involved is a religious experience wholly different from the traditional experience, since what is involved is faith, Christianity translates the periodic regeneration of the world into a regeneration of the human individual” (129-30). Acrescenta o mitólogo que:

[F]or him who shares in this eternal *nunc* of the reign of God, history ceases as totally as it does for the man of the archaic cultures, who abolishes it periodically. Consequently, for the Christian too, history can be regenerated, by and through each individual believer, even before the Savior's second coming, when it will utterly cease for all Creation (120-30).

Deste modo, a naturalidade da vida (i.e., sua necessidade de ser permanente) coincide com a espiritualidade e jamais cessaria em virtude da sua contingência e limitações histórico-culturais. Os comentários acima servem como base teórica para explicar o papel do real histórico em relação à diluição do simbolismo mitopoético de *A Paixão*. Na verdade, o que acontece é um amalgamento do substrato mítico pagão e/ou cristão com o conteúdo histórico-revolucionário, o qual se apega a certos traços da ancestral doutrina da regeneração periódica para buscar na realidade do momento o poder de reconstruir o arquétipo da necessidade da perpetuação da vida, princípio essencial da natureza e do homem. Esta interiorização individual e espiritualizante, a qual regenera o mundo histórico



e o seu tempo existencial através da regeneração do próprio homem, apresenta-se na narrativa de Almeida Faria. Não se trata simplesmente de uma paixão mística, mas sim da abstração e aproveitamento da sugestão mítica para referenciar o páthos de cada homem (e da humanidade) em face do seu destino escatológico e regenerador do princípio da vida que se comprometera devido às limitações existenciais. Assim sendo, podem ser explicadas certas passagens de *A Paixão*, como aquela que aproxima a ressurreição do homem vis-à-vis a ressurreição de Cristo, quando o autor-narrador diz que “talvez o homem ressuscite no sábado; porque não? só o homem ressuscita a cada dia e o crucificado não é mais que um símbolo muito nítido para a morte e ressurreição do próprio homem . . .” (147).

O que a “paixão” de Almeida Faria significa -- em termos de motivação baseada no pensamento místico do apocalipse de que fala Eliade -- é a regeneração da vida, à qual foi inserido um processo degradante. Neste sentido é que se entende a paixão como sofrimento das personagens: seres humanos que lutam desesperadamente contra as limitações de um tempo que compromete a autenticidade da sua existência. Tais personagens tentam abolir as categorias corrompidas da realidade histórica na qual estão imersas espiritual e materialmente. Esta rejeição, conforme se observou antes, é sustentada pelo sentido apocalíptico da revolução do proletariado que re-mitifica as condições da história, buscando nela uma estrutura mais coerente e que coincida com a eliminação final do terror. Para este tipo de ideologia, a chamada Idade do Ouro não está no princípio dos tempos, mas no seu final, no plano absolutamente humano. E os seus militantes compreendem, “in the drama provoked by the pressure of history, a necessary evil, the premonitory symptom of the approaching victory that will put an end forever to all historical ‘evil’ . . .” (Eliade 149).

Esta nova mitificação escatológico-redendora é referida no final da narrativa por João Carlos, mas também pode ser observada na descrição da condição de Piedade, não mais a simples criada do capítulo um, mas sim a operária que se desunha nos serviços da casa. O conteúdo da passagem é uma mensagem do materialismo dialético para a revolução do proletariado, pois emprega termos e conceitos próprios desta teoria:

[T]endo nas mãos os elementos, o mundo inteiro que ela merece, ela e a sua classe, passo primeiro e necessário para a vida dos outros, vida não alienada, não nos limites do estômago, nos quais afinal de contas acabou por cair, depois dessa viagem sabotada que se chamou revolução francesa e que os burgueses se encarregaram de estragar, sendo hoje necessária revolução mais radical, capaz de acabar com esta exploração desembestada que a besta burguesia burocrática inventa sempre com mais sutis máscaras . . . (124-25).

Este motivo político funciona como um redutor final da problemática de *A Paixão*.

No entanto, nesta altura, as personagens já passaram por sua paixão particular. Com exceção dos servos da casa, todas pertencem à classe sócio-economicamente privilegiada, o que se conclui que o tema da necessidade da vida, que as problematiza, coloca-as em outra escala do referencial histórico: os males sociais e culturais do *establishment* da classe a que pertencem. É a sua estrutura como um todo que está verdadeiramente em jogo na narrativa. Não fossem as coisas desta maneira, não se justificaria o sentido da redenção que só o trans-histórico conteúdo mitopoético parece conferir à problemática humana tematizada no livro.

Benedito Nunes, em “Paixão de um romancista”, comenta que um dos impasses do romance é aquele que se manifesta no inacabamento alegórico final do último quadro, ou seja, “a síntese pouco significativa e muito retórica dos símbolos anteriores: a árvore secular, que se ergue no quintal da casa, e que parece eterna, há de, um dia fatalmente cair . . .” (9). Neste sentido, diz que tal figuração é a solução ideológica do conflito que reprime a liberdade das personagens e da ação episódica, quando Almeida Faria, “com a ênfase de associações intencionalmente dirigidas, óbvias e até certo ponto ingênuas . . .” (9), coloca a narrativa sob o impasse da conclusão: “Como concluí-la [diz o crítico], se os acontecimentos decisivos, transferidos para um futuro utópico, permanecem em suspenso, simbolicamente sugeridos?” (9).

Entretanto, considerado o conteúdo mitopoético e a sua função em relação à realidade ideológica da obra, a sugestão do seu simbolismo é uma espécie de constante temática que estrutura a narrativa independente das orientações que os seus argumentos possam assumir. E além disto, o aspecto vivencial e contemporâneo dos assuntos tratados deixa mesmo supor uma continuidade criativa a se completar.

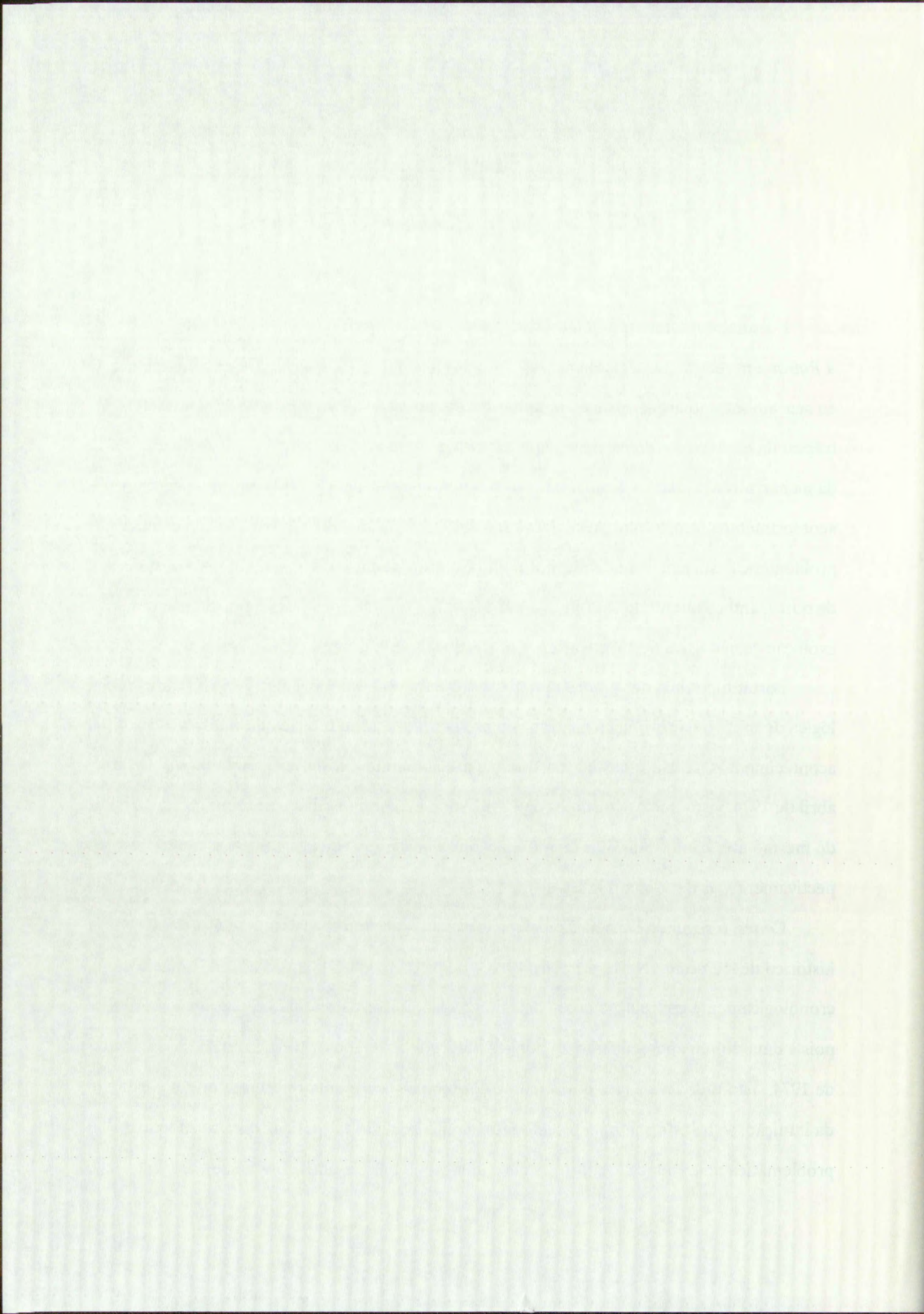
CAPÍTULO II

CORTES E A INVERSÃO DA MITOPOESIA

Foi analisado, no capítulo anterior, o processo da construção mitopoética de *A Paixão* em relação ao tema da necessidade da vida. Havia-se concluído que o significado do seu simbolismo arquetípico compunha-se da expressão solene da noção do sentimento trágico da existência e da promessa apocalíptica de redenção da realidade histórica enfocada na narrativa. A ênfase final residia-se, por conseguinte, na tônica da euforia utópica de acontecimentos futuros que preconizavam a desopressão do individual através do coletivo, problemática esta colocada em termos político-sociais de um lado, e simbólico-universais de outro, ambos querendo se coincidir nas suas justificativas. A situação prototípica da evolução cosmovisiva de João Carlos, o protagonista, fora exemplo disso.

Portanto, o final de *A Paixão* progride do seu simbolismo inicial para a solução ideológica do motivo da revolução histórica do proletariado. Já se referiu que o tempo dos acontecimentos narrados neste livro abrange precisamente a sexta-feira santa do dia 12 de abril de 1974, visto que os episódios de *Cortes* tomam lugar no sábado seguinte, o dia 13 do mesmo mês e ano. As datas de publicação das primeiras edições destes livros são, respectivamente, as de 1965 e 1978.

Cortes, o segundo livro da *Trilogia*, não possui o mesmo entusiasmo mitopoético e histórico de *A Paixão*. Neste primeiro livro, o tema da revolução anti-ditatorial adianta-se cronologicamente em relação aos acontecimentos políticos da realidade propriamente dita, pois a data do seu aparecimento ao público antecede nove anos a Revolução de 25 de Abril de 1974. Isto tudo leva a crer que a marca dos tempos já era uma referência que, a partir da intuição, se transforma num projeto intencional, com vistas voltadas para o enfoque da problemática nele tratada. A fortuita coincidência do mês de abril para ambas as



realidades -- a ficcional de *A Paixão* e a histórica da revolução -- é que se apresenta como um verdadeiro fato de "profecia" poética.

É sabido que, sob o ângulo histórico, o resultado político da Revolução de 25 de Abril frustrou a plena satisfação popular nas suas expectativas de mudanças. *A Paixão* de Almeida Faria representara, através das suas sugestões mitopoéticas, o idealismo revolucionário nos seus vários níveis de realização, desde o metafórico até o mais pragmático. Contra este simbolismo de elevada e solene mimesis poética, reduzido falazmente pela experiência do tempo, a narrativa de *Cortes* vai proceder à sua revisão intencional. Utilizando-se de um processo auto-crítico demolidor, sinônimo de uma decepção irônica, este re-exame literário desfaz o trágico e heróico, fazendo-os ceder lugar ao cômico e satírico, portanto o avesso da mitopoesia.

O Processo Desmitificador

O processo desmitificador de *Cortes*, em oposição à mitopoesia estruturada em *A Paixão*, inicia-se de maneira análoga à construção desta categoria simbólica, isto é, ataca os seus elementos exatamante na mesma ordem de seu aparecimento. Se João Carlos, em *A Paixão*, logo nas primeiras páginas, recebe um tratamento especial que o coloca no cerne da sua motivação principal, em *Cortes*, tal personagem é ainda o assunto do início da narrativa.

Esta principia-se com um corte em analepse, à maneira bio-fotográfica, isto é, com uma volta ao passado da infância do protagonista, a qual havia se tornado protótipo de uma causa honorária, retratada pela simbologia dos arquétipos apocalípticos no nível mítico e ideológico. Entretanto, a possibilidade da idealização heróica de João Carlos -- situado nos limites míticos da sugestão trágica, como outras personagens do livro -- somente pode ser assim considerada se a leitura de *A Paixão* for feita de modo independente. Associada, em seqüência a *Cortes*, novas argumentações podem ser deduzidas, principal-

realidade - a realidade da língua - é que se apresenta como
um fenómeno da linguagem.

Em suma, a realidade da língua é a realidade da língua
e a realidade da língua é a realidade da língua. A realidade
da língua é a realidade da língua. A realidade da língua
é a realidade da língua. A realidade da língua é a realidade
da língua. A realidade da língua é a realidade da língua.
A realidade da língua é a realidade da língua. A realidade
da língua é a realidade da língua. A realidade da língua
é a realidade da língua. A realidade da língua é a realidade
da língua. A realidade da língua é a realidade da língua.

O fenómeno da língua

O fenómeno da língua é a realidade da língua. A realidade
da língua é a realidade da língua. A realidade da língua
é a realidade da língua. A realidade da língua é a realidade
da língua. A realidade da língua é a realidade da língua.
A realidade da língua é a realidade da língua. A realidade
da língua é a realidade da língua. A realidade da língua
é a realidade da língua. A realidade da língua é a realidade
da língua. A realidade da língua é a realidade da língua.

conclusão:

Esta análise do fenómeno da língua é a realidade da língua.
A realidade da língua é a realidade da língua. A realidade
da língua é a realidade da língua. A realidade da língua
é a realidade da língua. A realidade da língua é a realidade
da língua. A realidade da língua é a realidade da língua.
A realidade da língua é a realidade da língua. A realidade
da língua é a realidade da língua. A realidade da língua
é a realidade da língua. A realidade da língua é a realidade
da língua. A realidade da língua é a realidade da língua.

mente através do modo pelo qual o autor-narrador modifica o tratamento do seu discurso narrativo. É neste sentido que a intenção metadieética de Almeida Faria se manifesta para alterar o seu plano inicial de leitura.

O processo da desmitificação do simbolismo que acompanha João Carlos começa pelo seu tratamento nominal. Agora, em *Cortes*, a personagem é designada pela paronímia irônica J.C. A possibilidade metafórica destas iniciais crísticas é uma inversão duplamente irônica, pois desconvenacionaliza não só o seu sentido tradicionalmente aceito, mas também realiza, no plano narrativo da obra, um despropósito: o João Carlos torna-se no simbólico J.C. para não significar nada que tais letras poderiam sugerir. Ainda mais: ao ser assim nomeado, toda a possibilidade heróica, anteriormente conseguida, se desfaz.

A irônica despersonalização reduz a personagem às dimensões da paródia satírica, a qual degrada a pessoalidade mítica do nome. Este aspecto constitui uma característica do chamado romance da modernidade, o qual propõe uma revisão crítica da posição de centralidade do tradicional conceito da personagem entendida como pessoa. O procedimento parodístico destrói esta ideologia de verossimilhança alienante, pois ao utilizar o cômico como um gênero que alarga o espaço interno da literatura, propõe uma reconsideração formal do problema, a partir da intervenção no próprio discurso ou código literário. Neste sentido, a linguagem é questionada no seu processo de construção, visando-se à uma nova conscientização da sua função como instrumento de comunicação. “Dentro desta especialização, surge a paródia como efeito metalingüístico (a linguagem que fala sobre outra linguagem), e . . . é possível distinguir não apenas uma paródia de textos alheios (*intertextualidade*) como uma paródia dos próprios textos (*intratextualidade*)”, conforme propõe Affonso Romano de Sant’Anna (*Paródia, Paráfrase & Cia.* 8).

Este autor, ao redefinir o conceito de paródia, traça uma breve história do termo para verificar como modernamente se aprofunda o seu conhecimento. Comentando que Aristóteles já havia considerado esta noção como um efeito artístico, observa que o estagi-

mente através do modo pelo qual a antropometria modela o tratamento do seu discurso narrativo. É neste sentido que a ideologia narratológica de Afonso Romano de Sant'Anna

constrói o seu plano teórico e crítico.

1. O processo de desnaturalização da antropometria segundo Afonso Romano de Sant'Anna

Segundo o pensamento narratológico, a antropometria é o conjunto de técnicas

utilizadas para a construção de uma narrativa, a qual é o resultado de um processo de

planejamento e de construção de uma narrativa, a qual é o resultado de um processo de

planejamento e de construção de uma narrativa, a qual é o resultado de um processo de

planejamento e de construção de uma narrativa, a qual é o resultado de um processo de

planejamento e de construção de uma narrativa, a qual é o resultado de um processo de

planejamento e de construção de uma narrativa, a qual é o resultado de um processo de

planejamento e de construção de uma narrativa, a qual é o resultado de um processo de

planejamento e de construção de uma narrativa, a qual é o resultado de um processo de

planejamento e de construção de uma narrativa, a qual é o resultado de um processo de

planejamento e de construção de uma narrativa, a qual é o resultado de um processo de

planejamento e de construção de uma narrativa, a qual é o resultado de um processo de

planejamento e de construção de uma narrativa, a qual é o resultado de um processo de

planejamento e de construção de uma narrativa, a qual é o resultado de um processo de

planejamento e de construção de uma narrativa, a qual é o resultado de um processo de

planejamento e de construção de uma narrativa, a qual é o resultado de um processo de

planejamento e de construção de uma narrativa, a qual é o resultado de um processo de

planejamento e de construção de uma narrativa, a qual é o resultado de um processo de

planejamento e de construção de uma narrativa, a qual é o resultado de um processo de

planejamento e de construção de uma narrativa, a qual é o resultado de um processo de

planejamento e de construção de uma narrativa, a qual é o resultado de um processo de

planejamento e de construção de uma narrativa, a qual é o resultado de um processo de

planejamento e de construção de uma narrativa, a qual é o resultado de um processo de

planejamento e de construção de uma narrativa, a qual é o resultado de um processo de

rita, na *Poética*, havia atribuído a sua origem a Hegemon de Thaso (séc. 5 a.C.), “porque ele usou o estilo épico para representar os homens não como superiores ao que são na vida diária, mas como inferiores” (11). Esta inversão degradativa do aspecto nobilitante dos heróis nacionais é já um posicionamento de intenção estética, visto que considera a arte como um procedimento que pode se realizar independentemente das premissas que a condicionaram ao serviço da ética social e seus valores, podendo, deste modo, criticá-los.

Em termos teóricos, este é o sentido reavalidor de *Cortes*, cuja narrativa desmitifica as propostas e motivos que condicionaram a performance heróica do João Carlos de *A Paixão*. A categoria parodística e satírica, utilizada para esta desmitopoetização neste segundo livro da *Trilogia* -- quando o período pós-25 de Abril já era visto por todos como um resultado fracassado e desnobilitante -- foi a opção que Almeida Faria encontrou para continuar fiel no seu compromisso artístico de retratar as novas feições que a realidade assumira com o correr dos anos. Este aspecto re-construidor funciona como uma auto-crítica que parte da própria obra para atingir as circunstâncias exteriores a ela subjacentes.

A ironia parodística de *Cortes* atinge o seu modo de realização invertendo o significado das personagens, quase que coincidentemente na mesma ordem em que elas aparecem em *A Paixão*. Assim, quem é primeiro referido nesta categoria é João Carlos, que sofre uma verdadeira degradação de seu estatuto: da configuração heróica (com o elevado estilo trágico, mítico e épico) passa a ser considerado numa posição situada pelo ridículo de baixa extração. Em outras palavras, a personagem perde o caráter nobre das suas descrições anteriores.

Um dos aspectos desta desnobilitação parodística, satírica e cômica, verificado na escritura intratextual de *Cortes* em relação à *A Paixão*, é a referência aos primeiros tempos da vida de João Carlos. A tradição literária indica que os heróis trágicos e épicos possuem uma infância e uma educação que os distanciam do comum. Mesmo quando este passado é omitido (como é o caso da representação da personagem em *A Paixão*), isto

serve para aumentar ainda mais a sugestão de grandiosidade e mistério que o irrevelado favorece.

Contrária a esta impressão, a descrição anti-heróica e desmitificadora caracteriza a personagem, em termos da sua vida pueril, como uma figura burlesca e cômica que possui atributos próprios do gênero picaresco. Assim modalizada, retém os ingredientes básicos desta tipologia: o nascimento enfeitado, o ridículo das suas situações de aprendizagem, as andanças desconvictas ou incertas, tudo isto num misto de crença e descrença teimosa para enfrentar o risível e o desafiador das situações.

A desnaturalização picaresca de João Carlos é satiricamente referida a partir da ironia que é colocada ao nome do local onde nascera: Montemínimo, a aldeia situada no mítico Alentejo de *A Paixão*. Quanto à proposta e justificação do estado de ânimo dos seus pais, a situação não é menos meritória, pois a personagem “conserva a impressão de que desapontou, nascendo, os pais que preferiam outra filha depois do nascimento do primeiro par” (153-54). Segue o autor-narrador, na sua onisciência irônica e desmitificadora, atribuindo como razão desta desilusão o fato de “ter vindo [para a personagem] sua visível relutância em suportar os tempos iniciais . . .” (153-54).

E aqui começa a descrição, entre satírica e ridícula, do João Carlos parodiado pelas iniciais J.C.: quando criança, era enfezado e de estômago fraco, recusando-se a comer e/ou vomitando tudo que comia. Havendo-se, deste modo sofrível, vingado à vida, começou a desforrar-se por terem-lhe alimentado à força. Comia tudo que lhe aparecia à frente, inclusive uma caixa de chocolates, fato que teve a seguinte consequência:

[P]rovocou-lhe desinteria tal, que passou em médicos anos a seguir, sem resultado. Até o fim da adolescência era visto correndo de repente rumo à retrete, interrompendo nos piores momentos os trabalhos mais sérios . . . seus conflitos com a comunidade eram tão claros quanto inexplicáveis . . . aos quinze pariu peça de inútil prosa . . . (153-54).

seu para numerar ainda mais a riqueza da grandiosidade e misterio que o revelado
 apresenta.

É notável a alta capacidade de observação e de análise que o autor apresenta
 em seu trabalho. O texto é claro e objetivo, com uma linguagem simples e direta, que
 facilita a compreensão dos conceitos apresentados. A obra é uma contribuição
 importante para o conhecimento da linguagem e da cultura brasileira.

Em sua obra, o autor apresenta uma visão crítica e profunda da sociedade
 brasileira, abordando temas como a desigualdade social, a corrupção e a
 falta de transparência. A obra é uma leitura obrigatória para todos que se
 interessam pela realidade brasileira e pela construção de uma sociedade
 mais justa e equitativa.

El papel juega a descripción, entre otras, de la vida cotidiana y de la
 cultura popular. El autor utiliza un lenguaje sencillo y directo, que facilita la
 comprensión de los conceptos presentados. La obra es una contribución
 importante para el conocimiento de la lengua y la cultura brasileña.

Há ainda, na caracterização da personagem, a idéia da adversidade do mundo com os seus ridículos valores, aspecto este que constitui um dos traços estilísticos da narrativa picaresca. A sua impertinência -- que desde o início era um simples tolerar das situações, manifestando a sua decepção por meio de um comportamento cômico -- resulta mais tarde no seu posterior desacordo sério com o mundo e com o meio em que vivia, com o qual rompe quando lhe chega a maturidade. Este é o aspecto maduro do pícaro, a sua filosofia "positiva" em relação ao real.

Ernesto Guerra Da Cal, em *A Relíquia: Romance Picaresco e Cervantesco*, estudando o aparecimento do gênero picaresco nesta obra de Eça de Queirós, escritor que a propósito aparece intertextualizado por Almeida Faria, diz que o "pícaro é estóico e sofre com resignação as mudanças e adversidades da fortuna, e delas deriva a sua filosofia risonho-amarga . . . o homem como joguete das veleidades imprevisíveis da roda da fortuna . . ." (22). As observações de Da Cal oferecem pontos de apoio para o comentário do caráter e da fortuna de João Carlos na sua evolução na *Trilogia*, haja visto o tema do seu "sequestro" em *Lusitânia* vis-à-vis o clima de desordem e adversidade gratuita da realidade e dos seus acontecimentos. Se, entretanto, o estoicismo da atitude abnegada, ou ironicamente conformada, de João Carlos (quando finalmente volta para sua casa), desfaz-se do cinismo picaresco, a sua filosofia "risonho-amarga" é, ainda, a maneira desta personagem se interagir com esta realidade sem princípios e sem valores, num misto de simpatia pela falência, revolta e desencanto, aspectos estes que são verificados no final deste livro.

Assim como João Carlos, todas as personagens que no cenário de *A Paixão* haviam assumido uma certa dignidade frente ao trágico, agora, nos bastidores de *Cortes*, colocam de lado a persona para imitarem uma ação de baixo mimetismo. Frye, baseando-se na teoria aristotélica, assim define este modo da narrativa de ficção que toma por base o poder qualitativo da ação do herói:

[W]hich may be greater than ours, less or roughly the same. . . . If superior neither to other men nor to his environment, the hero is one of ours: we respond to a

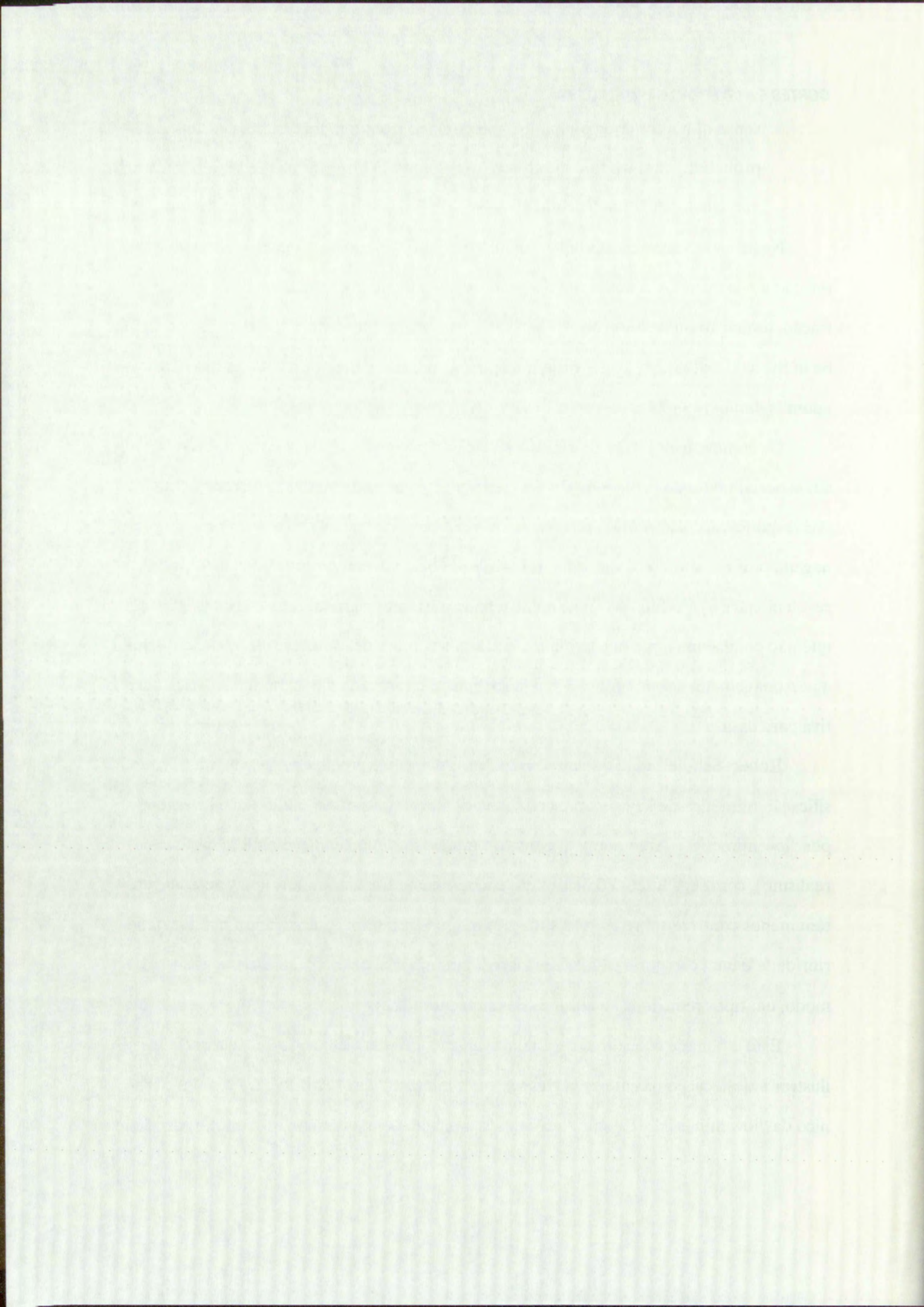
sense of his common humanity, and demand from the poet the same canons of probability that we find in our own experience. This gives us the hero of the *low mimetic* mode, of most comedy and of realistic fiction . . . (*Anatomy* 33-34).

Neste aspecto, acrescenta que, se o herói é inferior em inteligência e em poder com relação a nós mesmos, a nossa reação, ao observar esta condição, é uma atitude de frustração, limitação ou de absurdo: "This is still true when the reader feels that he is or might be in the same situation, as the situation is being judged by the norms of a greater freedom" (*Anatomy* 33-34).

Os comentários acima teorizam a situação "low mimetic" das personagens de *Cortes*, especialmente do protagonista. Os efeitos decorrentes deste modo de representação são responsáveis pelo sentido cômico, entre realista e frustrante, da decisão final da personagem, pois mesmo "se libertando" (pela saída e pela adoção de princípios ideológico-revolucionários), no final é ironicamente condicionada por limitadoras e absurdas razões que não condizem com a objetividade inicial da sua meta de ação. Isto se verifica quando a personagem abandona tudo que havia sonhado e construído e é compelida a voltar inativa para casa.

Robert Scholes, em *Structuralism in Literature: An Introduction*, reavalia a classificação mimética de Frye e apresenta uma definição mais funcional do que se entende por "low mimetic". Argumenta que o baixo mimetismo (ou simplesmente mimetismo do realismo), com seus traços cômicos e patéticos, assim se constitui porque as personagens têm menos controle sobre as suas situações que nós mesmos. E acrescenta que esta inferioridade é uma categoria irônica, encontrada em tipos satíricos, picarescos e, de certo modo, em tipos reduzidos ao absurdo das situações (122).

Este é o mapa conceitual do qual o realismo anti-heróico de *Cortes* se serve para ilustrar a deslocação da categoria trágica "high mimesis" de *A Paixão* para o mundo irônico da "low mimesis". De fato, o cômico, o ridículo e/ou patético que caracterizam João



Carlos fazem pensar no modo irônico da imitação inferior que o autor-narrador utiliza para apresentar a sua paródia em *Cortes*.

Não só João Carlos mas também outras personagens são submetidas a este mesmo tratamento desmitificador. André é um ser que, obcecado pela irreverência de um erotismo doentio em *A Paixão*, ainda assim é um estóico da consciência existencialista, capaz de pensamentos mais sérios e de assumir uma atitude heróico-trágica conseqüente em face da realidade. Esta personagem, que sente os efeitos demoníacos na prática da prostituição, sublimando-a de certo modo, se reveste, em *Cortes*, de uma atitude hipócrita e cínica quando seduz Piedade, eliminando (desmitificando) do seu caráter qualquer possibilidade de projeção ideal. A passagem que a isto se refere é aquela em que se fundem a voz do autor-narrador com a voz da própria personagem, produzindo o efeito expressivo da simbiose foco-narrativa:

André se serve dela [Piedade] a dobrar . . . toda tremente quando a informou que desta não escapa, adeus ó cabaço, obrigado por me teres esperado, não dói em havendo saber da parte dele e dela a sorte de encontrar em cima de si um tipo como eu, civilizado, talvez não muito terno, um que nem contigo dorme, te come e vai-se embora, mas que ao menos tem técnica, não te arranja traumatismo, não te estraga para o resto da vida . . . (155-56).

Como se vê, *Cortes* é uma narrativa que emprega uma linguagem desbragada e desprovida de estilo poético, cuja ironia e sarcasmo enfocam sem escrúpulos o nível realista das relações humanas. Melo e Castro notou que há uma íntima relação entre o linguajar popular e erótico -- a propriedade da gíria e do calão em chamar as coisas pelos seus próprios nomes, tais quais criados na imaginação espontânea e criativa da oralidade -- e a desmitificação dos simbolismos da fala erudita. Assim descreve o fenômeno:

Tais fatos . . . são concebidos como manifestações saudáveis do realismo crítico e de enriquecimento das possibilidades expressivas do idioma . . . reivindicando

para si o uso e o gosto do uso de um vocabulário que desde logo se coloca para além de qualquer ordem repressiva ou da legislação despótica que em algumas épocas se lhe impôs (110-11).

A sátira de *Cortes* focaliza não apenas aspectos temáticos, mas ainda se verifica no próprio plano verbal, consistindo isto um outro aspecto da desmitificação operada na sua narrativa: a linguagem nobre, mitopoética e de efeitos trágicos de *A Paixão* cede lugar ao procedimento vulgar que a desveste do seu simbolismo anterior e a instala num realismo mais crítico. *A Paixão* havia sido considerada, na opinião do próprio autor-narrador, como o livro das trágicas e míticas mães da sexta-feira santa, que “percorrem corredores infindáveis, erráticas, entram em salas abafadas e quartos onde cumprem pacíficas os gestos do amor . . . vão para a noite larga como escravas, saem como rainhas coroadas; têm na fronte o halo do mistério e a sagração suave da desgraça . . .” (146-47). Nesta categoria é encaixada Marina, como o protótipo da mãe nobre, devido à sua sublime paciência e abnegação. Tais características constituem a essência do sentido elevado do sacrifício trágico.

Entretanto, na linha desmitificadora de *Cortes*, a personagem torna-se desconsiderada no seu aspecto heróico. Perde a sua super-humanidade e seu santificado estoicismo para revelar as mais medíocres e profanas emoções. Em contrapartida, adquire uma percepção mais crítica da realidade, quando considera a primavera infecta como uma “repetição ridícula, levantar e lavar, ir à cozinha . . . policiar Piedade . . . fácil no ódio contra a patroa que a controla e gosta de lhe dar ordens, torturá-la sem necessidade, descarregar inveja dela ser independente, sem marido nem filhos, poder partir se lhe apetecer . . .” (211).

Marina dessacraliza-se, ao recordar a sua vida passada, com pensamentos licenciosos em relação à sua moral e educação de raízes religiosas e burguesas. Usa uma linguagem popular e “imprópria” à sua formação ao lembrar-se dos “namoros de labregos lavradores que não sabiam conversar, olhos de carneiro malmorto, dançar apertado, encostões no peito, apalpões no rabo, jogos de pernas, comédia representada a sério . . .” (212).

para si o uso e o ponto do uso de um vocabulário que desde logo se coloca para além de qualquer contexto específico de utilização de língua que os alunos

aproveitam para si (11b-12).

Assim, os Contes de L'Amor Realizam a função de ensinar a ler e a escrever, mas também a pensar e a comunicar, e a utilizar a língua de forma adequada e eficaz.

Contes e L'Amor Realizam a função de ensinar a ler e a escrever, mas também a pensar e a comunicar, e a utilizar a língua de forma adequada e eficaz.

Contes e L'Amor Realizam a função de ensinar a ler e a escrever, mas também a pensar e a comunicar, e a utilizar a língua de forma adequada e eficaz.

Contes e L'Amor Realizam a função de ensinar a ler e a escrever, mas também a pensar e a comunicar, e a utilizar a língua de forma adequada e eficaz.

Contes e L'Amor Realizam a função de ensinar a ler e a escrever, mas também a pensar e a comunicar, e a utilizar a língua de forma adequada e eficaz.

Contes e L'Amor Realizam a função de ensinar a ler e a escrever, mas também a pensar e a comunicar, e a utilizar a língua de forma adequada e eficaz.

Contes e L'Amor Realizam a função de ensinar a ler e a escrever, mas também a pensar e a comunicar, e a utilizar a língua de forma adequada e eficaz.

Contes e L'Amor Realizam a função de ensinar a ler e a escrever, mas também a pensar e a comunicar, e a utilizar a língua de forma adequada e eficaz.

Contes e L'Amor Realizam a função de ensinar a ler e a escrever, mas também a pensar e a comunicar, e a utilizar a língua de forma adequada e eficaz.

Contes e L'Amor Realizam a função de ensinar a ler e a escrever, mas também a pensar e a comunicar, e a utilizar a língua de forma adequada e eficaz.

Contes e L'Amor Realizam a função de ensinar a ler e a escrever, mas também a pensar e a comunicar, e a utilizar a língua de forma adequada e eficaz.

Contes e L'Amor Realizam a função de ensinar a ler e a escrever, mas também a pensar e a comunicar, e a utilizar a língua de forma adequada e eficaz.

Contes e L'Amor Realizam a função de ensinar a ler e a escrever, mas também a pensar e a comunicar, e a utilizar a língua de forma adequada e eficaz.

Em outro contexto -- não propriamente da paródia satírica, mas ainda dentro da orientação geral desmitificadora de *Cortes* -- esta personagem é afastada da idéia de nobreza da vítima passiva da sorte para sugerir o reverso deste princípio, quando demoniacamente se conscientiza do seu papel de agente destruidor que não mais se submete a fatalismos, tornando-se irada contra a condição em que vive:

[S]erei manta de retalhos, injuntáveis bocados, jogo cujo jogador ficou fatigado, e me deixou rota desmembrada ao canto do quarto onde acordo irada com quê, contra quem? diziam-me dantes: lava o filho a mãe. Pesam-me meus filhos, sinto Saturno devorando-os . . . (159).

E a imagem denegadora se completa quando, sentindo o abandono dos filhos, Marina reflete acerca da situação dos pais, “vis avejões, aves embalsamadas pelas próprias crias que as põem de lado, esfregões de chão, móveis do lar cada vez mais alheio para Marina, dona de casa por ironia . . .” (160).

Outra personagem, que em *A Paixão* é descrita mitopoeticamente com um tom de êxtase e de arrebatamento heróico na sua introspecção solidária à gravidade da tragédia do fogo na herdade dos Cantares, é Jó. Oliveira a analisa, tendo em vista a sugestão do substrato bíblico que ela transporta. Colocando-a simbolicamente em paralelo com a personagem central do Livro que tem o seu nome no Antigo Testamento (o Livro de Job), diz a autora que do mesmo modo que este Livro “procura resposta ao problema do sofrimento inocente à luz da justiça divina . . . em *A Paixão* é exatamente essa a vivência de Jó . . . o primeiro contacto com a injustiça e a maldade . . .” (52). Esta verdadeira *anagnorisis* (i.e., reconhecimento de algo essencial para a concepção da verdade) constitui um traço estilístico do herói da tragédia mítica, pois a personagem vê que “ele tinha ali o fogo, comendo-lhe a própria carne, a da família, do clã . . .” (87).

Em *Cortes*, a ironia circunstancial do autor-narrador reconsidera a posição de Jó e recusa-lhe diretamente (e não mais de maneira indireta como no caso de João Car-

Em outro contexto -- não programático da poesia satírica, mas ainda dentro da

estrutura geral dos discursos de Cortes -- esta personagem é retratada de modo de

modo de ser retratado, e a sua presença é a mesma, tanto no contexto da poesia

como no da prosa, e a sua presença é a mesma, tanto no contexto da poesia

como no da prosa, e a sua presença é a mesma, tanto no contexto da poesia

como no da prosa, e a sua presença é a mesma, tanto no contexto da poesia

como no da prosa, e a sua presença é a mesma, tanto no contexto da poesia

como no da prosa, e a sua presença é a mesma, tanto no contexto da poesia

como no da prosa, e a sua presença é a mesma, tanto no contexto da poesia

como no da prosa, e a sua presença é a mesma, tanto no contexto da poesia

como no da prosa, e a sua presença é a mesma, tanto no contexto da poesia

como no da prosa, e a sua presença é a mesma, tanto no contexto da poesia

como no da prosa, e a sua presença é a mesma, tanto no contexto da poesia

como no da prosa, e a sua presença é a mesma, tanto no contexto da poesia

como no da prosa, e a sua presença é a mesma, tanto no contexto da poesia

como no da prosa, e a sua presença é a mesma, tanto no contexto da poesia

como no da prosa, e a sua presença é a mesma, tanto no contexto da poesia

como no da prosa, e a sua presença é a mesma, tanto no contexto da poesia

como no da prosa, e a sua presença é a mesma, tanto no contexto da poesia

como no da prosa, e a sua presença é a mesma, tanto no contexto da poesia

como no da prosa, e a sua presença é a mesma, tanto no contexto da poesia

como no da prosa, e a sua presença é a mesma, tanto no contexto da poesia

como no da prosa, e a sua presença é a mesma, tanto no contexto da poesia

como no da prosa, e a sua presença é a mesma, tanto no contexto da poesia

como no da prosa, e a sua presença é a mesma, tanto no contexto da poesia

como no da prosa, e a sua presença é a mesma, tanto no contexto da poesia

como no da prosa, e a sua presença é a mesma, tanto no contexto da poesia

como no da prosa, e a sua presença é a mesma, tanto no contexto da poesia

como no da prosa, e a sua presença é a mesma, tanto no contexto da poesia

como no da prosa, e a sua presença é a mesma, tanto no contexto da poesia

los/J.C.) a indicação de motivos que pudessem sugerir a sua classificação simbólica. Através da paródia satírica, elimina a possibilidade das conotações anteriores que rodeiam a personagem, quando a ela se refere com o despropósito ridículo da seguinte explicação: “Jó, diminutivo de Jerónimo, nome de chefe apache bocejante cujo único fito era matar brancos mas não matou bastante . . .” (165). Nota-se, portanto, a deformação do aspecto trágico do herói que passa à categoria oposta do vilão cômico.

Tiago, o filho mais novo, recebe os mais acentuados contrastes do processo desmitificador, visto que, no contexto mitopoético de *A Paixão*, tornara-se compulsiva a sua aproximação divinizada. A sua demolição toma, como referencial cômico, o motivo antes enobecedor da sua aparência física, pois agora usa “calças ditas curtas mas que cobrem os joelhos, meias tapando as canelas, ligas elásticas para não escorregarem pernas abaixo, camisa de colarinho comprido [não mais o friso de renda pelos ombros de *A Paixão*], bicos voando moles se corre . . . peito estreito de raquítico . . .” (167).

O efeito desenobecedor da sátira de *Cortes* atinge, por vezes, valores relativos ao mundo da vivência interior das personagens, colocando-as numa perspectiva crítica. É o que acontece no caso do monólogo interior de Francisco, numa recordação que faz de um episódio acontecido a ele, ainda quando criança, em companhia do avô, ídolo que cultivava como símbolo da ancestralidade patriarcal, segundo os comentários das suas descrições feitas em *A Paixão*. A reminiscência vem a propósito da atitude irreverente de João Carlos, ao decidir-se romper com a família e deixar a casa. No seu fluxo de consciência, Francisco se lembra da cena heróica do avô, investindo corajosamente contra um touro que lhes cruzara contra a charrete em que iam, “o touro avançava . . . o cavalo empinou-se, deu meia-volta . . . o touro não mudou a passada curtamente trotada, só depois se soube que era um velho touro cego que ia a caminho do estábulo . . .” (205-06). A personagem relata a seguir que o avô havia mandado matar o touro, e via razão nisto, mas confessa que o incidente, assim lembrado, “lhe dá de repente vontade de chorar, assim sozinho diante do espelho

com pena de si mesmo . . ." (205-06). De início, a reação do adulto, que se comove com a simples recordação deste fato passado, parece intrigante pelo seu motivo, dada a sua banalidade um tanto quanto ridícula. Entretanto, o seu comportamento afetivo-emocional deve ser justificado, tendo-se em conta o sentido crítico das imagens: Francisco chora a descaracterização heróica do seu venerável avô, e Almeida Faria satiriza este aspecto, apresentando-o como um projeto prefigurador da falência moral da estrutura patriarcal tradicional. No nível paradigmático das significações intratextualizadas em *Cortes*, a passagem supõe, todavia, associações mais amplas.

No capítulo vinte e cinco de *A Paixão* (o do incêndio), verificou-se que a sua mitopoesia se construiu repleta de simbolismos. Um deles centralizara o seu valor arquetípico na imagem do touro. O feminino princípio lunar deste símbolo -- que fora associado à infecundidade da terra que se retrai para o seu centro, negando assim à natureza o seu próprio poder genésico -- possui uma conotação mítica de efeito trágico. No âmbito da orientação desmitificadora de *Cortes*, este halo de grandeza recebe um tratamento parodístico e satírico, visto que a eliminação de uma possível consequência trágica (para o investimento heróico do avô) torna patético o resultado da sua atitude: o touro, antes mitologizado, é agora um êmulo sem nenhum poder; é um pobre animal cego. Ainda assim, tal motivo, mesmo desmitificado, opera, por inversão irônica da crítica do autor-narrador, a construção de uma nova carga simbólica: não seria o miserável touro cego, que associado à lembrança do avô patriarcal faz Francisco compadecer até ao choro, uma imagem propícia à auto-identificação da personagem, um símbolo portanto do seu próprio fracasso em linha genealógica? Este não havia se tornado infecundo como o touro (cego em *Cortes* e fugitivo-lunar, para o centro da terra, em *A Paixão*), sem poder dar continuidade ao sentido da vida de sua família e classe? Neste caso, é de particular importância o fato da personagem refletir sobre tais imagens em confronto direto com o espelho, no qual se mira.

Considerados os aspectos anteriores, concluiu-se que, de *A Paixão* para *Cortes*, a proposta de revisão crítica e desmitificadora foi conseguida graças à utilização do procedimento irônico. Para tal efeito, Almeida Faria, dependendo do seu centro de interesse, imprime à sua narrativa tonalidades parodísticas que vão da sátira austera, de fundo psicológico e moral, ao ridículo das situações cômicas.

Sant'Anna estuda o poder de "re-apresentação" da paródia (para além do seu sentido dramático), tendo em conta a sua função psicanalítica. Diz que este aspecto "seria a emergência de algo que ficou recalcado e que agora volta à tona. . . . Ora, o que o texto parodístico faz é exatamente uma re-apresentação daquilo que havia sido recalcado" (31). Assim conclui estas observações, estabelecendo uma relação nítida entre a paráfrase e aquilo que se chama de o "estágio do espelho". Com relação à noção de paródia, Sant'Anna a considera como uma leitura intra e/ou intertextual que pode funcionar como um espelho, mas um *espelho invertido*, que ao invés de simplesmente refletir o "um" reflete o "outro", isto é, o que está por detrás. Neste sentido, assim define a paródia:

[É] um ato de insubordinação contra o simbólico, uma maneira de decifrar a Esfinge da Mãe Linguagem. Ela difere da paráfrase na medida em que a paráfrase se assemelha àquele que dorme edipianamente cego no leito da Mãe Ideologia. Sendo uma rebelião, a paródia é parricida. Ela mata o texto-pai em busca da diferença . . . (31-32).

Os comentários acima, de evidente orientação lacaniana, servem para a explicação do processo da intratextualização parodística, desmitificadora e anti-simbólica de *Cortes*. Almeida Faria revê o simbolismo e a ideologia mitopoética do "texto-pai" de *A Paixão* para decifrar o enigma *mater genetrix* da sua própria linguagem, o que ela oculta como diferença. Neste sentido auto-reavaliador, a imagem parodística do espelho (que opera os seus efeitos em *Cortes*) é inclusive textualizada como motivo literário. Verificou-se antes a maneira pela qual a problemática de Francisco se reduziu diante do espelho, objeto simbólico e hipostático da inversão de significados na sua consciência.

Várias são as personagens que se mostram ao reverso ao se contemplarem espelhadas. Piedade é diferente do que era ao mirar-se no “caco ou caca de espelho da casa-de-banho” (155). A digna Marina também se olha no espelho para refletir sobre a sua condição desenobrecida. Este confronto com a sua imagem é descrito como uma paródia satírica do seu retrato anterior, através da passagem seguinte:

[Q]uase hipnotizada, profundas rugas pé-de-galinha, velha demais para a idade . . . tentando imaginar pós-vida em que não consegue crer como a igreja grátis lhe vende, talvez não grátis, não raro pensa se o preço não será exagerado, hipotecado presente em nome de fantasias, palavras sacras, perfeitas frases, contos comoventes, perto da hora sexta as trevas foram feitas, assim o livro se reza quando amanhece ou escurece? (211)

Onde estariam agora o “halo do mistério e a sagração suave da desgraça”, o “belo falar delas . . . as tristes mulheres de sexta-feira santa que passam ao longo destas páginas” e o “insisto em que só delas vale a pena falar” (*A Paixão* 147) que o autor-narrador tornara assim tão declarado?

Em resumo, a presença parodística das personagens frente à inversão especular é um efeito técnico-formal e expressivo que revela, no âmbito do projeto criativo do autor, uma intratextualização da anterior mitopoesia da necessidade da vida como arquétipo apocalíptico e sua solução ideológica. Este motivo eufórico tem a sua significação desfeita através da irônica aproximação de *Cortes* à realidade que, ao perder o simbolismo das suas referências, ganha, por seu turno, uma maior dose de realismo crítico.

A Desmitificação e a Demonologia

Na análise do substrato mitopoético de *A Paixão*, a simbologia das imagens, de certa motivação bíblica e/ou mitológica, fora traduzida pelos arquétipos apocalípticos (com sua noção messiânica metaforizada e ideologizada) em relação dialética com os arquétipos

Vários são os personagens que se apresentam no texto. Há, no entanto, uma presença constante de Cortez, o herói da narrativa. É ele quem narra a história, o que lhe confere uma autoridade especial. A narrativa é, portanto, uma história contada por um personagem que se apresenta como um observador participante. A narrativa é, portanto, uma história contada por um personagem que se apresenta como um observador participante.

A narrativa é, portanto, uma história contada por um personagem que se apresenta como um observador participante. A narrativa é, portanto, uma história contada por um personagem que se apresenta como um observador participante. A narrativa é, portanto, uma história contada por um personagem que se apresenta como um observador participante. A narrativa é, portanto, uma história contada por um personagem que se apresenta como um observador participante.

A narrativa é, portanto, uma história contada por um personagem que se apresenta como um observador participante. A narrativa é, portanto, uma história contada por um personagem que se apresenta como um observador participante. A narrativa é, portanto, uma história contada por um personagem que se apresenta como um observador participante. A narrativa é, portanto, uma história contada por um personagem que se apresenta como um observador participante.

A narrativa é, portanto, uma história contada por um personagem que se apresenta como um observador participante. A narrativa é, portanto, uma história contada por um personagem que se apresenta como um observador participante. A narrativa é, portanto, uma história contada por um personagem que se apresenta como um observador participante. A narrativa é, portanto, uma história contada por um personagem que se apresenta como um observador participante.

A narrativa é, portanto, uma história contada por um personagem que se apresenta como um observador participante. A narrativa é, portanto, uma história contada por um personagem que se apresenta como um observador participante. A narrativa é, portanto, uma história contada por um personagem que se apresenta como um observador participante. A narrativa é, portanto, uma história contada por um personagem que se apresenta como um observador participante.

do demoníaco, com a idéia escatológica da purgação pelo sofrimento e pela morte existencial. O projeto imaginativo do livro concluiu-se pela síntese idealista destas categorias, perspectivadas em relação à realidade histórica, a qual fora entendida como saldo positivo do conflito.

Cortes revê este processo e propõe um avesso irônico dos seus motivos. Os princípios mitopoéticos da elevação e da heroicidade, resultantes desta contraposição conjuntiva, são desmitificados neste livro por meio de um ato de insubordinação contra o simbólico. A solução, encontrada por Almeida Faria, foi a eliminação de um destes contrários dialéticos, resolvendo-se pelo tratamento unilateral do problema. Uma vez que *Cortes* se propõe como uma narrativa que analisa de maneira crítica a realidade imediata, sem grandes idealizações, o que importa são as contingências e as circunstâncias dos assuntos. O autor projeta a conturbação existencial dos males do real por meio do processo conhecido como *reductio ad amplificatio*. Em moldes diferentes, o reducionismo mitopoético, com o qual havia operado as oposições dialéticas em *A Paixão*, é transformado numa concentração amplificada de um dos seus termos: a categoria demonológica.

A demonologia se verifica como um modo de perceber os efeitos maléficos da vida, e não como realidade existencial propriamente dita, pois tem mais a ver com o campo das sensações e/ou reações das personagens consideradas como fenômenos psicológicos. Esta categoria mental faz com que a narrativa de Almeida Faria volte a construir conotações simbólicas diferentes das anteriores, visto que o realismo é um fator básico subjacente ao nível das percepções. Neste caso, as imagens-símbolos são apenas simulacros do real, o qual pode ser perfeitamente desvendado através delas. Devido a estes pontos acima, a denominação demonológico (i.e., que supõe um entendimento ou lógica conceitual dos simbolismos de natureza fantasmática) é preferível à denominação demoníaco, termo tradicionalmente comprometido com o terreno mítico.

Cumpre-se ainda esclarecer que o tratamento desta problemática -- que opera através de figurações imaginadas ao nível pessoal das personagens e/ou do autor-narrador --

do demoníaco, com a ideia escatológica da purgação pelo sofrimento e pela morte eterna. O projeto imaginário do livro constrói-se pela leitura idealizada destas categorias. O projeto imaginário da mitopolisia é, portanto, um projeto de construção de uma nova realidade.

Como este projeto imaginário se desenvolve no livro, vamos analisar os seus elementos. O primeiro elemento é a ideia de "mitopolisia", que é a ideia de uma nova realidade, uma nova forma de vida, uma nova forma de organização social. Esta ideia é desenvolvida ao longo do livro, através de uma série de exemplos e de uma série de argumentos. O segundo elemento é a ideia de "demoníaco", que é a ideia de uma força maligna, de uma força que se opõe à vida e à organização social. Esta ideia é desenvolvida ao longo do livro, através de uma série de exemplos e de uma série de argumentos. O terceiro elemento é a ideia de "escatológica", que é a ideia de uma doutrina que trata da vida após a morte, da purgação pelo sofrimento e pela morte eterna. Esta ideia é desenvolvida ao longo do livro, através de uma série de exemplos e de uma série de argumentos. O quarto elemento é a ideia de "purgação", que é a ideia de um processo de limpeza, de uma forma de purificação. Esta ideia é desenvolvida ao longo do livro, através de uma série de exemplos e de uma série de argumentos. O quinto elemento é a ideia de "morte eterna", que é a ideia de uma vida sem fim, de uma vida que se prolonga para sempre. Esta ideia é desenvolvida ao longo do livro, através de uma série de exemplos e de uma série de argumentos.

A demonstração de que a mitopolisia é uma forma de vida, de uma forma de organização social, é feita através de uma série de exemplos e de uma série de argumentos. A demonstração de que a mitopolisia é uma forma de vida, de uma forma de organização social, é feita através de uma série de exemplos e de uma série de argumentos. A demonstração de que a mitopolisia é uma forma de vida, de uma forma de organização social, é feita através de uma série de exemplos e de uma série de argumentos. A demonstração de que a mitopolisia é uma forma de vida, de uma forma de organização social, é feita através de uma série de exemplos e de uma série de argumentos. A demonstração de que a mitopolisia é uma forma de vida, de uma forma de organização social, é feita através de uma série de exemplos e de uma série de argumentos. A demonstração de que a mitopolisia é uma forma de vida, de uma forma de organização social, é feita através de uma série de exemplos e de uma série de argumentos. A demonstração de que a mitopolisia é uma forma de vida, de uma forma de organização social, é feita através de uma série de exemplos e de uma série de argumentos. A demonstração de que a mitopolisia é uma forma de vida, de uma forma de organização social, é feita através de uma série de exemplos e de uma série de argumentos. A demonstração de que a mitopolisia é uma forma de vida, de uma forma de organização social, é feita através de uma série de exemplos e de uma série de argumentos. A demonstração de que a mitopolisia é uma forma de vida, de uma forma de organização social, é feita através de uma série de exemplos e de uma série de argumentos.

Conclui-se, portanto, que a mitopolisia é uma forma de vida, de uma forma de organização social, que se desenvolve ao longo do livro, através de uma série de exemplos e de uma série de argumentos. A demonstração de que a mitopolisia é uma forma de vida, de uma forma de organização social, é feita através de uma série de exemplos e de uma série de argumentos.

possui uma qualidade bastante poética. Entretanto, a demonologia de *Cortes* resulta de uma prévia carga referencial que começa por se formar já no próprio contexto de *A Paixão*. Deste modo, uma das técnicas usadas nesta narrativa é o desenvolvimento de motivos que, a princípio simples índices, acabam por compor uma imagem mais completa sob o ponto de vista semântico. Tal mecanismo amplia suas dimensões centrais até atingir zonas de significações mais alargadas. Assim, uma das imagens essenciais de *A Paixão* (a metáfora da noite-morte) começa a sua referência simbólica em relação específica ao estado de ruína da casa; daí passa para a família, depois para a tradição, até abarcar a sociedade e a situação político-social do momento histórico da revolução do proletariado. Tal processo amplificador é continuado em *Cortes*, mas já com uma nova orientação, pois é procurada uma explicação mais pragmática para a anterior atmosfera mitopoética de *A Paixão*.

João Carlos é a personagem que caldeia esta transferência prática no plano da ação. Desmetaforizando a imagem da noite-morte, apresenta uma solução ideológica para a explicação do problema que se resume no seguinte: falência dos princípios da tradição e dos moldes de uma educação institucional e burguesa, degradadas nos seus costumes e comportamento, teimando em manter valores ultrapassados não mais condizentes com a realidade dos tempos. A anatomia crítica da sociedade familiar e da classe a que pertence recai sobre a sua mentalidade patriarcal que é qualificada satiricamente como uma diminuta máfia de laços de sangue, uma “minimáfia consangüínia até o quinto grau . . . [diz o narrador]” (181).

Após o seu rompimento com esta estrutura, a começar pela saída brusca de casa, João Carlos, já imbuído nesta análise conceitual e pragmática, amplia o seu quadro de referências, o qual parte da ruína doméstica até abranger uma realidade que ainda não conhece, mas que também pressente desastrosa no seu devir histórico.

Os emblemas demonológicos utilizados são por vezes retirados de motivos da própria tradição mitológica clássica e se referem a elementos que compõem o mundo infernal.

A personagem vai ter com a sua namorada-amante Marta, cuja existência, até este ponto, o leitor ignora. Atravessa o rio Tejo em meio a reflexões irônicas sobre a realidade local. Marta descreve a existência de João Carlos, neste início de sua vida fora de casa, como uma “quarentena”, uma verdadeira quaresma, se se relacionar esta situação ao substrato bíblico exposto em *A Paixão*. Diz que o namorado sabe, tanto quanto ela, da “existência destes sinistros rios Aqueronte e Styx, cujas sujas águas cem anos viram vagar insepultos penados” (231).

O próprio João Carlos, antes deste encontro inicial com Marta, num monólogo interior, já havia feito referência ao conhecimento que possuía destas imagens, pois comenta que “Marta sabe que Perséfone, Erebo e Tártaro não são ficções, antes afluentes do grande rio que nasce nos infernos e deságua no Tejo em parte incerta” (228). Mais adiante na narrativa, o sentido conotativo destas alusões se integrará no programa satírico que este aspecto crítico assume em relação ao retrato físico e moral da realidade em que vivem as personagens.

Entretanto, são as visões, os sonhos e os pesadelos, para além desta revisão consciente de João Carlos e Marta, que apresentam uma construção mais elaborada do simbolismo demonológico. Neste aspecto, principalmente os meninos Jó e Tiago vivem atormentados por imagens danosas e macabras, cuja presença (vagamente esboçada desde *A Paixão*) adquire uma significação mais precisa ao nível da intenção pragmática de *Cortes*.

O capítulo oito de *A Paixão* é inteiramente dedicado à narração do sonho-pesadelo de Tiago. Um lobisomem libidinoso, fumando e trazendo o robe do seu pai, seduzia a sua mãe, que passivamente a ele se entregava. O monstro vinha até ele e lambia-lhe a orelha, expelindo uma baba fina. A personagem acordava com os olhos molhados, a almofada úmida, com saliva a escorrer-lhe da boca sobre o lençol. O conteúdo onírico-demonológico de Tiago (surrealista como é a natureza das imagens do sonho) recebe em *Cortes*, entretanto, um tratamento simbólico mais decodificado.

Desta forma, o capítulo treze não mais sugere a atmosfera do sonho propriamente dito, mas uma espécie de sonho acordado, onde o fluxo da consciência imaginativa realiza uma desmitificação da imagem demoníaca, considerada antes como substrato arquetípico, para recuperá-la noutra categoria: a do devaneio surreal, composto de imagens mentais de complexa articulação, cujo simbolismo tem um aspecto psicanalítico. A reconstrução desta visão de Tiago pode ser assim resumida: ele imagina-se deslizando por um tipo de brinquedo conhecido como escorrega. Mas no lugar de areia, há em baixo um líquido composto de algas, peixes estranhos, “gordos, barbatana dorsal assanhada, boca pontuda, quase bicuda, olhos imóveis, sem órbitas, de meter gagufa, cômicos dentes cônicos dispostos a tragá-lo como [e aqui vem a associação] os do lobisomem” (177-78).

A passagem, por demais enredada, resulta num processo associativo de figurações desconexas, concebidas pela personagem para relatar a sua experiência com o monstro e descrever o local onde estão, que é descrito da seguinte maneira:

[P]assa [o monstro] por mim a correr, a chorar por ser o último dum casal de sete filhos machos em que nenhum seja padrinho dum irmão, tenho pena dele, não lhe posso quebrar o feitiço porque no mar não há encruzilhadas, assim o lobisomem que de noite me lambe terá de esperar treze anos antes que cumpra sua sina, deitando sangue das feridas que só sub-aquáticas deixavam de sangrar, mal ele sai incendia-se o corpo peludo de lobo que à noite arde, ainda nado, mais bichos deitam bolhas de ar ao falar, não entendo o que dizem, as barbatanas ventrais desconstruídas das anais tornam-nos caricatos, perco o medo, devem estar avariados, estiletes ósseos desafinados, nem as barbas de bode me metem respeito agora, daquele que tem dentes e não come, tem barbas e não é homem, o diabo só me morde se saio da água, nessa não caio, antes a peixarada, enguia ou moreia, aplico-lhes a oração sobre a peçonha . . . decido a deixar a água, sento-me num aranhaço, a toda a brasa na descida . . . deslizo sem esforço, regresso a casa, na sala

do piano um copo com veneno, quem bebeu morreu, quem não bebeu viveu, oxalá seja eu, quem bebeu foi o pai, deitaram-no em exposição, câmara ardente . . .

(177-78).

Neste ponto da narrativa, Francisco está morto, vítima de um pressuposto assassinato. A passagem acima citada trata-se, à primeira vista, de uma desarticulação própria da imaginação infantil criadora, com as livres associações que marcam o seu psiquismo. Nela inserem-se adivinhações de origem popular folclórica que, pelo seu primitivismo e tom supersticioso, encontram significativa expressão nos jogos infantis, tais como: “nem as barbas de bode me metem respeito agora, daquele que tem dentes e não come, tem barbas e não é homem; um copo com veneno, quem bebeu morreu, quem não bebeu viveu . . .”

(177-78).

Além deste aspecto e num outro plano (o do simbolismo), idéias-chave podem ser traçadas para a interpretação desta elaboração metafórica. No eixo da integração isotópica dos índices (i.e., imagens e/ou motivos que se distribuem, desde *A Paixão*, para adquirirem em *Cortes* uma significação de coerência paradigmática), pode-se associar a figura do monstro aquático licantrópico à imagem do lobisomem, pois o denominador comum desta ligação é o fator liquidez. Deve-se recordar aqui que o lobisomem do sonho de Tiago, em *A Paixão*, baba na orelha da personagem que, por sua vez, ainda se molha com lágrimas de medo e com saliva sobre o lençol.

Apenas dentro da água é que o menino se sente invulnerável às perseguições fatais do peixe-lobisomem que, apesar de perigoso, considera-o com uma certa pena, pois é um deplorável monstro solitário que sangra, ou arde em chamas, se sai do seu refúgio líquido. Para a composição e interpretação do sentido deste conjunto é necessário considerar uma observação anteriormente feita a respeito da condição do nascimento de Tiago. Procriado tardiamente, “com um amor um tanto póstumo, cego de todo . . . e teimoso, amor não de pais mas de avós . . .” (66), era o “o último filho de pais já gastos sentindo-se culpados de terem tido este filho tão tarde . . .” (167).

Tudo isto leva à conclusão de que a personagem vis-à-vis a simbologia do lobisomem aquático está diretamente associada à idéia da infecundidade e/ou falência da libido geradora. A água, arquétipo significativo da gênese e também da destruição da vida, tem a função de proteger Tiago dos ataques do peixe-lobisomem que é o seu pai, mas ao mesmo tempo lhe estanca as feridas. Esta ambivalência conota a noção dos líquidos seminal (do pai) e amniótico (do ventre materno), no qual o filho quer ocultar para se proteger. Não só Tiago mas também o próprio peixe-lobisomem-pai necessita deste líquido para a sua segurança. O sentido destas associações pode ainda ser considerado em correspondência à problemática sócio-moral: o Francisco “molhado” representaria o instinto libidinoso, pois sabe-se, neste particular, da vida de licenciosa prostituição desta personagem.

Há ainda o lado psicanalítico da questão, a qual pode ser considerada edipianamente. Neste aspecto, a figura da mãe deve estar presente no panorama através da sua união ao líquido uterino. Verificou-se, em *A Paixão*, que Marina apresentara-se mitopoeicamente ligada ao princípio arquetípico da infecundidade do mar como sinônimo de morte. Cirlot comenta que “to return to the sea is to return to the mother, that is, to die” (268). A brutalização da personagem ocorre não só no nível da desnaturalização das suas funções vitais mas também no aspecto sócio-cultural, quando vítima da estrutura marialva do casamento é transformada num verdadeiro objeto de uso do marido. Tiago, por ser o fruto mais recente de uma maternidade falida, é o filho que, na luta edipiana contra a prevalência demonológica do “pai-outro”, mais se identifica com a matéria do “mesmo” representado pela mãe.

Esta noção de oposição defensiva e supressora, que o infante manifesta em relação à figura paterna, é explicada no ensaio “Myth and Folktale” por Géza Róheim. Suas observações, para a ilustração desta problemática, partem da análise relacional que faz entre as mentalidades primitiva e infantil, selecionando, para tanto, narrativas de mitos aproximadas aos contos folclóricos das populações primitivas do continente australiano. Nestes

contos, que se assemelham ao chamado “Marchen” do fabulário europeu, a relação demológica entre progenitor e filho é descrita como uma metamorfose mentalizada pelas crianças, na qual os pais maus são vistos como demônios que as querem roubar do seio da família.

Primeiramente, na concepção infantil há uma supressão definitiva do malfeitor, partindo-se do pressuposto de que ele inexistente e que o mundo consiste apenas na existência da mãe e filho. A figura do pai surge, negativamente neste contexto, quando a criança percebe que ele e a mãe estão fazendo algo que a exclui e que nada mais é do que a prática sexual. Esta é a cena primitiva que vai gerar o seguinte simbolismo: “The father’s urine stands for his semen and we know that enuresis or in general urinating is an infantile form of rivalry with the father’s sexual activity . . . the father conflict is here fought out on the urethral level. . . . It’s a young child’s dream about growing up” (29).

O conflito paterno de Tiago apresenta, portanto, uma variada gama de motivos e imagens de significativas sugestões interpretativas a vários níveis. O estudo de Róheim sobre o problema da eliminação simbólica da figura do pai estende-se também ao âmbito da narrativa do mito propriamente dito e traz os seguintes comentários complementares que ilustram a problemática da rivalização dos meninos Tiago e Jó em relação a Francisco:

[B]rothers revolting against a single father . . . the idea of shared responsibility and identification as defences against super-ego anxiety. It is too much to be against the father and against the group at the same time; therefore by introducing the device of representation by the opposity, the father becomes the Lone Hero and the enemy of society. The son becomes part of the group, and by this *fission in the super-ego* his anxiety is reduced and revolt becomes imaginable (31).

O mecanismo psíquico desta contenda explica-se como medidas alternativas para o ajustamento emocional, moral e social da criança. No contexto de *A Paixão e Cortes*, através do expediente onírico e/ou dos devaneios fantásticos, os filhos menores sublimam a

opressão da estrutura patriarcal de sua família, aliviando a ansiedade dos valores por ela impostos aos seus super-egos. Esta fissura projeta uma disposição para o crescimento autônomo face à autoridade e ao mesmo tempo é uma forma de ajustamento. Neste aspecto, não deixa de ser significativo o fato do pai ter que ser suprimido e ser considerado como um herói solitário, uma vez que luta sozinho para se impor. E a sua ineficácia é a medida da deformação simbólica da sua deplorável figura.

Se o pequeno Tiago apenas se defende dos agressivos ataques do pai-monstro, Jó, o seu irmão mais crescido, já é capaz de lutar e ferir abertamente uma horrenda figura que o agride. É o que acontece no capítulo trinta e quatro, quando a personagem, numa de suas visões, imagina-se tragada para o interior de uma estação subterrânea, onde a aguardava um espectro. Numa luta desenfreada, fere-o a navalhadas. Embora em nenhum momento da passagem haja referências diretas de que a fera fosse o mesmo lobisomem que Tiago identificara com o pai, entretanto, o motivo pode ser ligado àquela idéia da monstruosa força repressora que violenta os menores, não sendo incabível a associação anterior. Isto devido ao fato de ser, após a morte do pai (já em *Lusitânia*), a aproximação deste simbolismo mais evidente, conforme se verá mais adiante.

Após toda esta exegese demonológica para metaforizar a figura do pai, o autor-narrador desmitifica ironicamente este processo ao identificar Francisco como o próprio lobisomem. Tal conclusão é narrada por Tiago. Contemplando o pai, assassinado por espancamento, interroga-se: “calo-me mal descubro o rosto dele, cor de gesso, mete respeito, a boca aberta, a vista baça, escura, esmurrada, começo a tremer, não agüento, aliviado ao mesmo tempo, acabou-se o lobisomem? E agora?” (236).

A categoria fantasmática é uma manifestação obsessiva que atinge também outras personagens. Uma delas, Estela, que de certa maneira havia se mantido isenta e menos ligada à esta problemática ruínosa da casa, tem a sensação de que algo medonho a quer se-
duzir. No seu monólogo interior, em que se refere ao velório do pai, a ironia das suas ob-

servações aproxima a imagem licantrópica ao morto e à sua pregressa vida prostituída que levava com freqüentes amantes.

A morte demonológica de Francisco é ainda tratada simbolicamente através da técnica prefigurativa de índices que estruturam o seu tema. É o que acontece no capítulo trinta e sete de *Cortes*, o qual prefigura o desastre da personagem. Trata-se da explicação que Arminda dá a Sônia sobre o costume popular da “serração da velha” no período da quaresma: uma pantomima que encena o esquartejamento de uma anciã, símbolo do fantasma da morte, após ser mortalmente espancada. Este motivo, de evidentes efeitos míticos, ainda se associa à descrição da “malhação do Judas” feita por Piedade. Em ambas as referências, simboliza-se a idéia da vitória sobre o poder demonológico da morte e do mal que são destruídos (como o pai) por um processo de estraçalhamento.

O último capítulo de *A Paixão* apresenta a alegoria da árvore secular situada no fundo do quintal da casa de João Carlos. A sua decomposição é profeticamente anunciada, visto que, depois de sucessivos ciclos outonais e primaveris, “o tronco fende, as folhas caem; ficam os ramos no ar; cortam-se os ramos despidos, o vento arranca as raízes e é então que tomba a árvore” (148). Este é um símbolo muito nítido da estrutura patriarcal da família que, de geração em geração, encontra em Francisco e na sua prole a metáfora dos ramos genealógicos que se desvitalizam e são dissecados. A árvore-família espera, assim, o seu completo desenraizamento e a sua queda final.

Na descrição da “serração da velha” feita por Arminda, prefigurativa do modo pelo qual o chefe da casa fora morto, ritualiza-se, com simulados golpes de machado, a mutilação de uma mulher que é comparada a uma “velha árvore morta que as achas abatem” (225-26). Esgotada a significação demonológica, ao nível da problemática das circunstâncias familiares, esta categoria amplia o quadro de sua intenção demolidora a outras áreas, conservando, entretanto, o mesmo tom de desolação de uma improfícua luta das personagens contra a corrupção dos moldes da realidade. *Cortes* apresenta-se, neste sen-

tido, como a epopéia degradada pelo desenobrecimento anti-heróico das causas das situações que retrata.

João Carlos, na sua mencionada travessia do Tejo, após ter cortado o cordão umbilical que o prendia inativo à casa, ainda é referido a um meio não menos infernal que o seu ambiente doméstico:

Enquanto Marta assim se envolve em fantasmas, J. C. vem ter com ela, atravessando o Letejo [i.e., palavra-soma neológica formada de Letes (o rio infernal) e Tejo] no cacilheiro barcaronte [i.e., outro neologismo, de idêntico processo aglutinador, composto de barca e Caronte, sendo este último uma referência ao espectro da mitologia romana encarregado de transportar as almas às regiões do inferno] . . . (202).

Marta, que agora entra em cena no âmbito destas conotações, descreve a sua casa de horrores infantis, de diabólicos jogos de malícia sexual, de bruxarias e tabus. Recordando-se de uma das dependências da referida casa (o quarto de cima), onde a sua imaginação de criança concebia a existência de uma maligna bruxa, enrolada num velho colchão em forma de túnel, assim se expressa: “Ali o limbo, descendit ad inferos, um cofre, mesa de mogno, armário velho, peças de mobília sem préstimo” (196). De modo idêntico ao das personagens da casa do Alentejo, ela se perspectiva na descrição de experiências interiorizadas e envolvidas por motivações demonológicas. A imagem do “descendit ad inferos” ou locus horrendus é apresentada em *Cortes* para sugerir várias situações existenciais das suas personagens, além das já referidas pelos meninos Tiago e Jó.

Moisés, o venerável ancião, é inserido nesta categoria, na passagem em que se recorda de um caso acontecido na sua juventude e que muito lhe marcou a memória: um viajante, tipo forasteiro, havia chegado à vila onde morava a personagem. É com crueldade -- o que vale dizer absurdamente, porque sem motivo justificado -- espancado até à morte pelos moradores da localidade: “Esta história, para Moisés, representa os infernos, os quais teme mais que o julgado no derradeiro período do mundo . . .” (170).

lida, como a criação de uma nova identidade, a partir da qual se pode falar de uma "nova identidade".

Assim, a identidade é um conceito que se refere à forma como o indivíduo se percebe e se relaciona com o mundo.

Essa identidade é formada a partir de uma série de fatores, como a cultura, a religião, a família, etc.

Portanto, a identidade é um conceito que se refere à forma como o indivíduo se percebe e se relaciona com o mundo.

Essa identidade é formada a partir de uma série de fatores, como a cultura, a religião, a família, etc.

Portanto, a identidade é um conceito que se refere à forma como o indivíduo se percebe e se relaciona com o mundo.

Essa identidade é formada a partir de uma série de fatores, como a cultura, a religião, a família, etc.

Portanto, a identidade é um conceito que se refere à forma como o indivíduo se percebe e se relaciona com o mundo.

Essa identidade é formada a partir de uma série de fatores, como a cultura, a religião, a família, etc.

Portanto, a identidade é um conceito que se refere à forma como o indivíduo se percebe e se relaciona com o mundo.

Essa identidade é formada a partir de uma série de fatores, como a cultura, a religião, a família, etc.

Portanto, a identidade é um conceito que se refere à forma como o indivíduo se percebe e se relaciona com o mundo.

Essa identidade é formada a partir de uma série de fatores, como a cultura, a religião, a família, etc.

Portanto, a identidade é um conceito que se refere à forma como o indivíduo se percebe e se relaciona com o mundo.

Essa identidade é formada a partir de uma série de fatores, como a cultura, a religião, a família, etc.

Portanto, a identidade é um conceito que se refere à forma como o indivíduo se percebe e se relaciona com o mundo.

Essa identidade é formada a partir de uma série de fatores, como a cultura, a religião, a família, etc.

Portanto, a identidade é um conceito que se refere à forma como o indivíduo se percebe e se relaciona com o mundo.

Essa identidade é formada a partir de uma série de fatores, como a cultura, a religião, a família, etc.

Portanto, a identidade é um conceito que se refere à forma como o indivíduo se percebe e se relaciona com o mundo.

Essa identidade é formada a partir de uma série de fatores, como a cultura, a religião, a família, etc.

Portanto, a identidade é um conceito que se refere à forma como o indivíduo se percebe e se relaciona com o mundo.

Nas suas supersticiosas recordações, revividas pela atmosfera da quaresma, Piedade lembra-se do “tempo em que os caretas da aldeia se juntavam com máscaras, perto do cemitério todo caído, empunhando chicotes dos carros de parelhas para zurzirem os cães que da sombra saltavam, bichos do demagógico demônio, parentes do demo com quem têm pacto . . .” (173).

O demonológico “descendit ad inferos” de *Cortes* poderia ser considerado como um salto que se verifica em duas direções: uma em relação ao passado violento e cruel, que se torna interiorizado com profundas marcas na memória das personagens adultas; e outra em relação ao presente, que é surrealizado através dos sonhos e das visões dos meninos, figurando, neste caso, referências a situações da realidade também violentada pela crueldade do mundo dos homens.

Neste segundo aspecto, Jó imagina-se preso, sem razões que justifiquem o fato. Aliás, um dos principais aspectos destas experiências demonológicas dos meninos é o absurdo da ausência de explicações do porquê da punição, o que torna a situação duplamente infernal. A polícia que o detém, à porta do colégio, alega ser este procedimento apenas uma medida preventiva, visto haver-se registrado inúmeros casos de motins e atentados que estavam a acontecer ultimamente na cidade. E aqui começa a narração da personagem daquilo que supunha ter acontecido: na prisão, após um desmaio, mulheres nuas excitam-lhe com os seus seios e partes públicas. Segue-se uma descrição sexual, na qual o autor-narrador aplica uma incisiva energia erótica às palavras da cena. Aparecem outra vez os policiais para cinicamente castrarem a personagem. Esta imagem do sadismo, ligado ao sexo, já havia aparecido em *A Paixão* para conotar a idéia da repressão moral dos preconceitos da educação tradicional. É a passagem em que Jó imagina o diretor do colégio disparando contra ele, também inexplicadamente, uma rajada de metralhadora. Surge, em ambos os contextos, a figura de uma mulher a oferecer-se como ajuda, sendo esta intervenção, entretanto, um reforço da noção de abuso violento imposto à iniciação sexual infantil, pois o auxílio feminino é visto como uma forma de satisfação libidinosa.

Nas suas supostas histórias, revividas pela atmosfera da guerra, Plácido
 apresenta do tempo que vive no cortejo da vitória um conjunto de imagens, pois de
 um lado, a vitória é celebrada, e de outro, a guerra é retratada como um momento
 de sofrimento, de dor, de luto, de perda, de morte, de violência, de sangue.

Essa é a história (1973).

Em 1973, Plácido apresenta a história da vitória, mas também a história da
 guerra, da violência, da dor, da perda, da morte, de luto, de sofrimento, de
 sangue. A história da vitória é celebrada, e a história da guerra é retratada como
 um momento de sofrimento, de dor, de luto, de perda, de morte, de violência,
 de sangue. A história da vitória é celebrada, e a história da guerra é retratada
 como um momento de sofrimento, de dor, de luto, de perda, de morte, de
 violência, de sangue.

Essa é a história da vitória.

Essa é a história da vitória, mas também a história da guerra, da violência,
 da dor, da perda, da morte, de luto, de sofrimento, de sangue. A história
 da vitória é celebrada, e a história da guerra é retratada como um momento
 de sofrimento, de dor, de luto, de perda, de morte, de violência, de sangue.
 A história da vitória é celebrada, e a história da guerra é retratada como
 um momento de sofrimento, de dor, de luto, de perda, de morte, de
 violência, de sangue. A história da vitória é celebrada, e a história da
 guerra é retratada como um momento de sofrimento, de dor, de luto, de
 perda, de morte, de violência, de sangue.

Essa é a história da vitória, mas também a história da guerra, da violência,
 da dor, da perda, da morte, de luto, de sofrimento, de sangue. A história
 da vitória é celebrada, e a história da guerra é retratada como um momento
 de sofrimento, de dor, de luto, de perda, de morte, de violência, de sangue.
 A história da vitória é celebrada, e a história da guerra é retratada como
 um momento de sofrimento, de dor, de luto, de perda, de morte, de
 violência, de sangue. A história da vitória é celebrada, e a história da
 guerra é retratada como um momento de sofrimento, de dor, de luto, de
 perda, de morte, de violência, de sangue. A história da vitória é celebrada,
 e a história da guerra é retratada como um momento de sofrimento, de dor,
 de luto, de perda, de morte, de violência, de sangue.

Noutro devaneio, o mitopoético e paciente Jó de *A Paixão* encontra-se numa praia com suas professoras. É surpreendido pelo mestre-escola que a reprime vergonhosamente. Fugindo da situação, vai parar num verdadeiro locus horrendus que é descrito surrealisticamente como um medonho templo numa praça de mercado qualquer, onde as pessoas dilaceravam-se com lâminas e as carnes apodreciam-se em meio a dejectos dantescos.

A presença destas visões demonológicas, referentes a mecanismos de superior força de mando repressivo e inculpador, são obcecantes na imaginação desta personagem. Constituem uma representação irônica e cínica em defesa da moralização dos costumes, os quais são representados por instituições como a escola, a polícia, o hospital e a Igreja. Especial relevo é dado à significação funcional do espaço que, tratado como locais isolados e labirínticos, apresenta uma atmosfera de condenação mortífera. Mesmo quando a imaginação da criança desliga-se destas concepções aterradoras, a fim de pensar ludicamente as suas experiências naturais, ainda é esta impressão de lugar encurralador e agressivo que lhe povoa as lembranças.

Tiago -- o mitopoético demiurgo dos elementos cósmicos, abertos ao sol e aos fenômenos da natureza em *A Paixão* -- é desmitificado, em *Cortes*, através da referência ao ambiente ocluso da despensa da casa, local onde se esconde para se defender da violência. Compara-se a um coelho acuado, animal que ama, que conhece tão bem e do qual se compadece. Identifica-se com os coelhos perseguidos e indefesos que “nascem às ninhadas em tocas tendo uma câmara central, galerias em direcções várias porém apenas com uma saída para a superfície” (215). Tal como um deles, “Tiago imagina-se coelho bravo, a despensa é o buraco onde se acoita e tenta pôr-se a salvo das agressões dos grandes . . .” (215).

Ainda, neste contexto, é narrado o caso da lebre aprisionada pela personagem, a qual acaba morrendo por falta de liberdade. O simbolismo da prisão da despensa-toca conota a sensação de um mundo labiríntico, cuja clausura tem um sentido paradoxal: é o local onde se perde, como presa, para poder se escapar das situações de agressão demonoló-

gica. Deste modo, ainda outros aspectos são narrados, sempre em correspondência com a técnica da prefiguração antes referida. Através de alusões premonitórias, o suicídio (enforcamento) de Moisés, acontecido em *Lusitânia*, é preparado imagisticamente por Piedade. A criada elabora o presságio ao lembrar-se de um costume da tradição folclórica, vindo de passados tempos aldeãos na época da quaresma: a procissão do expurgo dos mascarados, quando os caretas da vila se juntavam como fantoches, nas cercanias do cemitério, para chicotear os cães endiabrados, que pareciam possessões do demônio. Recorda a personagem que “por isso os mascarados levam enxadas e sacholas e sachos e cavam um buraco para plantar arbusto magro em que ninguém seja capaz de se enforçar, não como o Judas . . .” (173).

Ainda neste aspecto agourento, Tiago, cujo “único companheiro que em casa tem paciência é Moisés . . .” (193), ao ver o velho criado que se dirige naquele sábado para a missa, “de repente tem medo de não voltar a vê-lo” (194). O próprio Moisés prefigura o desfecho trágico da sua vida ao referir-se aos enforcamentos dos míseros e famintos operários, que assim se matavam, desesperançosos de sobreviverem-se na vila sem trabalho e sem nenhum recurso. Sobre esta situação a personagem reflete e, num misto de ressentimento e simpatia pela sorte dos desgraçados, interroga-se sobre a sua culpa do “sem trabalho deles, da raiva que os traz magotados à vila madrasta para regressarem às hortas, aos foros, às quintas em volta, de mãos a banar, prontos a começar a temporada dos enforcamentos em correnteza, parece contágio, mal algum se enforca é seguro certo que outro se lhe segue” (198).

Esta imagem obceca o espírito magoado de Moisés, a tal ponto que passa intermitentemente a “cismar em enforcados pendurados de lagares, traves de armazém, de velha casa, tanta casa sem gente, tanta gente sem casa . . .” (207). Num certo momento deste macabro monólogo interior, o seu fluxo de consciência transfere a desgraça alheia dos enforcados para se referir à sua própria, quando diz que “qualquer canto pouco devassado

onde se possa esticar sem ninguém nos salvar [e aqui manifesta a sua intenção], vi alguns, em miúdos corríamos a espreitá-los mal a notícia se espalhava, tudo lhes servia, corda, cinto, para o pescoço se estorcer e entortar, cabeça posta de lado, nunca descobri se o garrote os langonhava . . ." (207).

Conforme se verificou, a categoria demonológica de *Cortes* é um dos aspectos desmitificadores da mitopoesia de *A Paixão*. Busca, apesar do seu simbolismo, um direcionamento mais crítico em relação à problemática dos assuntos da realidade. Esta, entretanto, só se apresentará mais intencionalmente tratada quando Almeida Faria modifica o ângulo de sua sensibilidade, deixando o lirismo em função de um novo tipo de análise que tem mais a ver com a disposição intelectual. É neste ponto que um outro expediente técnico-formal (apenas ensaiado antes) torna-se padrão estrutural de sua narrativa. Trata-se da preferência pelo procedimento parodístico de efeitos satíricos. Isto quer dizer que a paródia e a sátira serão concebidas como modalidades resultantes de maneiras especiais de compor os elementos do discurso. O saldo positivo desta nova estruturação resultará, sobretudo, num enfoque mais abrangente das variáveis dos temas e problemas bi-frontais entre o fator estético e seus conteúdos de representação.

A Desmitificação e o Dialogismo

A análise do processo narratológico de *Cortes* demonstra que a sua funcionalidade é produzida por um diálogo que se verifica entre os seus elementos, no interior do próprio texto. Isto porque os aspectos formais analisados são extensões complementares de componentes, já problematizados em *A Paixão*, principalmente nos níveis temático e simbólico. Neste sentido, as duas narrativas se integram intratextualmente: *Cortes* é uma re-leitura de *A Paixão*, apesar do seu enredo e trama acrescentarem uma pequena evolução episódica, marcada pela saída de João Carlos de casa para Lisboa, pela morte do seu pai e pela demissão do emprego que Piedade, ela própria, pede.

Tal diálogo se estabelece tematizado pelo binômio mitopoetização versus desmitopoetização e suas respectivas variantes. Entretanto, este conflito simbólico amplia-se polifonicamente em outras direções e atinge significações que extrapolam o âmbito restrito das imagens correspondentes em ambos os textos. Isto porque a narrativa de *Cortes* realiza o seu processo dialógico ainda em referência a outros repertórios que nela são parodiados.

Alguns comentários teóricos sobre este processo devem ser abordados. A noção dialógica tem implicação direta com o sentido de modernidade do texto, considerado como uma ruptura com a tradição literária. Sabe-se que a narrativa convencional é estruturada por um tipo de linguagem e composição formal características. Lucrécia D'Aléssio Ferrara, em *A Estratégia dos Signos*, considera este tipo de texto como possuidor de "um discurso dominado por um monólogo que não era outra coisa senão um modo irredutível de uma civilização manifestar-se como identidade, como sistema organizado ortodoxo e monovalente" (71).

Auto-domínio do narrador e do seu contexto, unidimensionalidade de significados, organização monovalente da mensagem e sua possibilidade de decodificação passiva são as características principais do tradicional texto monológico, o qual se torna auto-mitificante, dado o modo ilusionista com que trata a realidade. Contra este tipo de literatura, a modernidade do texto dialógico desaliena o seu discurso por meio da desconstrução da sua linguagem e dos seus cânones estéticos. O que disto resulta é um tipo de discurso sobre o discurso, imagem da imagem. Este processo metalingüístico foi teorizado por Mikail Bakhtin, em *La Poétique de Dostoievsky*, sob o nome de dialogismo: nível "onde se cruzam, polifonicamente, as vozes do enunciador, do enunciado, mescladas à voz do receptor na sua adequação contextual e operados pelo texto que se transforma em cena onde o significado se monta e desmonta, para, enfim, transgredir-se, perder-se" (D'Aléssio Ferrara 74).

Bakhtin chega a esta noção do valor polifônico do texto dialógico, considerado como uma operação de transferência literária da concepção carnavalesca do mundo e da visão

parodística da realidade. Iuri Tinianov já havia percebido a paródia ao aproximá-la da estilização. Entretanto, foi o estudo bakhtiniano que ofereceu os elementos indispensáveis para a crítica semiológica da intertextualidade como técnica utilizada pela paródia, campo bastante fértil para os teóricos pós-estruturalistas na linha de J. Kristeva, Th. Sollers, J. J. Gaux e M. Foucault, entre outros. Baseada nesta óptica invertida de papéis que se confrontam, esta cosmovisão textual foi considerada por Ferrara como um “encontro do presente com elementos do passado não para deparar com identidades, mas para enfrentar diferenças que possibilitam o diálogo. A paródia é a alternativa dialógica, isto é, uma leitura que o presente faz do passado” (77).

Almeida Faria estrutura o seu discurso narrativo com os recursos básicos da paródia: a polifonia dialógica que aproxima intratextualmente *A Paixão* em *Cortes*, desmitificando simbolismos anteriores através da injeção satírica de elementos cômicos em assuntos sérios. Este dialogismo ainda se verifica num nível intertextual, isto é, em relação a outras escritas contextuais, cumprindo um projeto crítico de revisão estética e ideológica.

A Intertextualidade e a Paródia

A noção de intertextualidade como prática textual está ligada, na história da evolução dos estilos de época, a um tipo de produção literária que utiliza este processo de modo consistente e sistemático. A partir das primeiras décadas deste século, a estética literária tem desenvolvido um programa intencional que propõe uma reavaliação das técnicas de elaboração e de utilização do material expressivo da linguagem. Tal procedimento apresenta-se como um meio de ruptura crítica com os códigos e esquemas das poéticas antigas, colocando em questão, principalmente, a funcionalidade do seu poder de representação verbal dos conteúdos.

Na verdade, a literatura, conhecida até então como convencional, havia reduzido o texto e a sua construção a uma modalidade a serviço da pura expressão de idéias e concei-

tos pré-estabelecidos. Os aspectos da literariedade e da narratividade haviam sido postergados. A partir dos pressupostos teóricos dos formalistas e estruturalistas, o estudo da linguagem, como procedimento literário, passou a receber uma atenção mais específica, verificando-se o fenômeno da sua construção. Daí por diante -- com a diversificação e a especialização de outros tipos de códigos, propostos pelas descobertas e pela invenção dos modernos meios de comunicação -- surgem novas teorias para o enfoque semiológico da obra literária, a qual também se modifica, a seu modo, para fazer frente aos novos aspectos e dimensões que o progresso impõe à realidade.

No campo artístico, especialmente na literatura, o resultado disto tudo foi que ela se tornou mais literária, deixando de ser simplesmente um veículo canonizado e determinado pelo objetivo da transmissão de significados de ideologias dominantes. Da antiga monovalência referencial, através do re-exame do seu próprio material, tornou-se plurivalente nos vários níveis de sua composição. Analisando esta problemática, D'Aléssio Ferrara comenta:

A descentralização desse ponto de vista objetivo, direto, teológico para a obra de arte assinala a passagem de um discurso colado ao referente para um discurso retorcido, abundante, desperdiçado, discurso sobre o discurso, imagem de imagem. A representação empalidece, a sintaxe explode, o significado se autotortura e funde, o texto é, antes de tudo, montagem e está distante da preocupação de salvar a todo preço um sentido monológico e uma unidade estética (74).

As descobertas do dialogismo e da polifonia narrativa trazem, portanto, as noções de fragmentação, montagem e metalinguagem. Tais aspectos caracterizariam a idéia de um texto que se compõe, dialeticamente, como uma "conversa" estrutural das suas várias partes ou de vários textos (vozes) que nele se contrapõem, cada qual com as suas ideologias e significados, funcionando por meio de um sistema de confrontação interativa. Neste sentido é colocada a noção de intertextualidade como definidora do moderno conceito de paródia.

Carlos Reis, em *Técnicas de Análise Estrutural*, comentando a noção de *texto*, proposta por Kristeva, deriva dois princípios básicos que uma leitura crítica radicalmente inovadora deve considerar: um deles é a já discutida noção de intertextualidade, sendo o outro o conceito de produtividade. Com relação a este último, diz que o poder de produção de um texto depende do dinamismo interrelacional de duas entidades:

[O] *feno-texto*, espaço estruturado de projeção de sentidos [i.e., o texto propriamente dito enquanto produto acabado] e o *geno-texto*, processo subjacente de gestação textual [i.e., a motivação e as idéias herdadas de fontes externas que condicionam o texto]. Entre um e outro estabelece-se uma relação dinâmica de que resulta a *significância* . . . (125-26).

Considerando a posição de Roland Barthes sobre o assunto, acrescenta que o texto literário não pode ser analisado “à margem da ‘logosfera’, do contexto das linguagens em que ele se move . . .” (128). Isto quer dizer que o discurso literário é paradigmático a outros textos que nele se inserem como motivos para a proposta de sua leitura: o “geno-texto”. Neste sentido, a intertextualidade, assim se produz:

[P]assa por uma sugestiva aproximação do conceito de *palimpsesto*, ou seja, da possibilidade de descortinar, sob o texto presente, inscrições anteriores, já desvanecidas, mas ainda perscrutáveis. . . . A intertextualidade corresponde a um processo de absorção e transformação mais ou menos radical de múltiplos textos que se projetam (prolongados ou rejeitados) na superfície de um texto particular (Reis 128).

Neste ponto, um prévio exemplo desta teoria pode ser citado na sua aplicação em *Cortes*. Trata-se do topói do locus horrendus que o próprio Reis considera como uma prática intertextual. O já referido “descendit ad inferos” de Marta é um motivo utilizado pelo contemporâneo autor português Carlos de Oliveira no seu poema “Descida aos Infernos”. Embora Reis não mencione esta intertextualidade em Almeida Faria (talvez por razões de

Carlos Reis, em *Teorias do Abstrato* (1998), comentando a noção de texto poético por Kristeva, destaca como princípio básico que nada há fora e dentro radicalmente independentes, mas que há uma relação de complementaridade entre os dois polos da linguagem, a saber, o conteúdo e a forma. Assim, ele afirma que o texto poético é um texto de fronteira, um texto que se situa entre o conteúdo e a forma, e que, portanto, é um texto de fronteira.

[O] texto poético é um texto de fronteira, um texto que se situa entre o conteúdo e a forma, e que, portanto, é um texto de fronteira. O texto poético é um texto de fronteira, um texto que se situa entre o conteúdo e a forma, e que, portanto, é um texto de fronteira. O texto poético é um texto de fronteira, um texto que se situa entre o conteúdo e a forma, e que, portanto, é um texto de fronteira. O texto poético é um texto de fronteira, um texto que se situa entre o conteúdo e a forma, e que, portanto, é um texto de fronteira.

Concluindo a análise de *Teorias do Abstrato*, Reis afirma que o texto poético é um texto de fronteira, um texto que se situa entre o conteúdo e a forma, e que, portanto, é um texto de fronteira. O texto poético é um texto de fronteira, um texto que se situa entre o conteúdo e a forma, e que, portanto, é um texto de fronteira. O texto poético é um texto de fronteira, um texto que se situa entre o conteúdo e a forma, e que, portanto, é um texto de fronteira.

[P]ara por uma suposta inversão da noção de texto poético, ou seja, da possibilidade de desmontar, sob o texto poético, inscrições anteriores, há duas variáveis: uma ainda permanece. A intertextualidade corresponde a um processo de abstração e transmutação mais ou menos radical de conteúdos textuais que se projetam (projeções ou rejeições) no superfície de um texto particular.

(Reis 1998)

Neste ponto, um trecho extenso desta teoria pode ser dado na sua aplicação em Cortes. Trata-se do tópico do texto poético que o próprio Reis considera como uma poesia interna. O texto poético "interno" de Maria é um motivo antológico poético contemporâneo antes por Carlos de Oliveira do que por Maria. Desde antes de

data de publicação), não deixa, entretanto, de citar, a este respeito, os poetas Virgílio (na passagem de Orfeu e Eurídice) e Dante na *Divina Comédia*. Ainda o comentário de Angenot sobre esta teoria textual esclarece o seu aspecto ideológico, pois diz que “diferentes seqüências de um texto aparecerão como transformação de outras seqüências retiradas de outros discursos, no interior da formação ideológica total” (132).

Este processo da leitura semiológica de códigos anteriores para a escrita de códigos atuais -- referindo-se a sistemas formais, estilísticos e temáticos -- situa a questão da literatura como construção e como produtividade, e isto possui um pragmático alcance ideológico: a única maneira de repensar criticamente a realidade é intervir no modo de sua tradução, isto é, na escrita pela qual é apresentada, visto que a palavra possui uma carga de significância cultural. Esta problemática apresenta-se como um processo intersemiótico transformador da escrita, pois modifica o código utilizando o próprio código, recolocando a literatura nos estritos limites do seu próprio campo: o texto literário. Neste sentido, o discutido conceito de paródia ganha uma nova categoria, para além de uma simples técnica: torna-se um gênero com estrutura própria.

Nesta ordem de idéias, Sant’Anna analisa a paródia como uma apropriação, dizendo que este procedimento parodístico é diferente do parafrásico, visto que ele “inverte o significado ideológico e estético do texto, [enquanto] a apropriação parafrásica prolonga o texto anterior no texto atual” (56). O grau de medida crítica de ambos os processos, assim estilizados, situa-se na amplitude desta inversão que o texto intertextualizante (i.e., aquele que se apropria de outros) procura traduzir como mensagem. D’Aléssio Ferrara discute o assunto e esclarece que o dialogismo intertextual é produto de dois procedimentos básicos: a inversão e a amplificação. Entende que “a inversão se refere ao deslocamento sintático e/ou semântico do eixo estrutural do texto matriz. Antítese e paródia caminham de mãos dadas neste procedimento . . .” (89). Quanto à amplificação, diz:

[C]onsiste na adição símica tomada como princípio estrutural; não tem característica ornamental, mas supõe, estruturalmente, no texto base um centro ir-

data de publicação) não deixa entretanto, de chamar a atenção para o caráter de "literatura de circunstância" da obra de Curtes. A obra de Curtes é, portanto, uma obra de "literatura de circunstância", e não de "literatura de época". A obra de Curtes é, portanto, uma obra de "literatura de circunstância", e não de "literatura de época".

Essa característica da obra de Curtes é, portanto, uma característica fundamental da obra de Curtes. A obra de Curtes é, portanto, uma obra de "literatura de circunstância", e não de "literatura de época". A obra de Curtes é, portanto, uma obra de "literatura de circunstância", e não de "literatura de época".

A obra de Curtes é, portanto, uma obra de "literatura de circunstância", e não de "literatura de época". A obra de Curtes é, portanto, uma obra de "literatura de circunstância", e não de "literatura de época". A obra de Curtes é, portanto, uma obra de "literatura de circunstância", e não de "literatura de época".

Nessa ordem de ideias, Jean Anna avalia a grande obra de Curtes como uma obra de "literatura de circunstância", e não de "literatura de época". A obra de Curtes é, portanto, uma obra de "literatura de circunstância", e não de "literatura de época". A obra de Curtes é, portanto, uma obra de "literatura de circunstância", e não de "literatura de época".

que se apropria do outro) procura traduzir o outro em si mesmo. O outro é, portanto, o outro que se apropria do outro. O outro é, portanto, o outro que se apropria do outro. O outro é, portanto, o outro que se apropria do outro.

Como se vê, a obra de Curtes é uma obra de "literatura de circunstância", e não de "literatura de época". A obra de Curtes é, portanto, uma obra de "literatura de circunstância", e não de "literatura de época". A obra de Curtes é, portanto, uma obra de "literatura de circunstância", e não de "literatura de época".

radiador, uma centralidade referencial de leitura que por um movimento exacerbado do processo pode chegar ao afastamento deste foco gerador, expandir-se, fragmentar-se, proliferando, na leitura, os pólos de referência (89).

O que de comum há nestes dois mecanismos é a intenção de subversão da linguagem, de acordo com o projeto crítico-ideológico do autor. Para o caso desta prática na narrativa de Almeida Faria, a inversão (apropriação parodística) e amplificação (apropriação parafrásica) são os elementos catalizadores de seu procedimento satírico, realizado sobretudo a partir de *Cortes*.

A Prática Intertextual Satírica

A medida da intertextualidade, adquirida em *Cortes*, atinge uma dimensão máxima, pois a intenção do autor-narrador é fazer abertamente paródia satírica. Deste modo, os temas criticados são violentamente transformados por uma postura de contravenção anti-tética.

Oliveira já havia notado -- sem, contudo, detalhar a relação entre intertextualidade e ideologia crítica -- que *A Paixão* trazia certos "graus de explicitação da intertextualidade, pois que a presença dos diferentes códigos ideológicos ou literários no texto não se efetua com a mesma profundidade e sistematização" (50). Isto se justifica porque é em *Cortes* que o problema se manifesta com maior preponderância, dada a sua orientação temática: a demolição satírica de conteúdos simbólicos e aspectos da realidade. A apropriação parodística, nesta narrativa, inicia coincidentemente com o aparecimento da crítica pragmática ao real e, neste aspecto, a prática intertextual se apresenta por meio de uma categoria especial. Trata-se dos deslocamentos semântico-lexicais de "Letejo" e "barcaronte", neologismos criados para designarem, respectivamente, o rio Tejo e o cacilheiro, isto é, espécie de barca que realiza o transporte de passageiros de uma margem para a outra deste rio lisboeta. O aspecto construtivista e a montagem destas expressões, ao estilo joyciano, pro-

duzem imagens metafóricas a partir do princípio paradigmático da contigüidade metonímica, na qual as operações de seleção e combinação das partes é que dão a idéia e a significação do todo. Tal processo obriga a uma leitura semântica nos níveis verbal e visual, formando uma combinação lingüística de sentido plurivalente e resultante do desvio, inversão e amplificação da linguagem como procedimento parodístico e satírico. A intertextualidade crítica, neste sentido, pode ser estendida ao tema do “descendit ad inferos” e do locus horrendus, anteriormente referidos, quando se tratou do tópico do demonológico que estrutura um dos pontos da concepção ideológica de *Cortes*.

Afora estes experimentalismos lineares, a paródia satírica intertextual torna-se mais direta e compacta nos casos em que Almeida Faria se apropria de textos conhecidos da tradição literária portuguesa, reestruturando-os em seus efeitos. É o caso do capítulo trinta e sete, em que este procedimento torna-se bastante notável. Aqui, a viagem-fuga de João Carlos para Lisboa, ao atravessar o Tejo, é aproximada ao texto de *Os Lusíadas*, nas estâncias deste poema camoniano que tratam da Invocação. Para efeito comparativo, citam-se as passagens que referenciam o espaço intertextual desta apropriação parodística, a qual se caracteriza por deslocamentos lexicais, sintáticos e/ou semânticos do eixo estrutural do texto matriz, invertendo o seu significado estético e ideológico. Nota-se ainda uma amplificação parafrásica, cujas marcas funcionam como pontos de contraste da reescritura crítica.

Para fins de puntualização deste processo, as partes grifadas em ambos os textos, o de Almeida Faria e o de Camões, ressaltam a apropriação parafrásica, a partir da qual se inserem os desvios parodísticos. No texto intertextualizante de *Cortes*, em estilo de prosa narrativa, lê-se o seguinte:

O vós, ovas marinhas, pois criado tendes nele [João Carlos] *um novo engenho ardente, dai-lhe em breve gozo alto e sublimado* em actos grandilongos e potentes, já que haveis consentido que ele seja neonato sob lustral signo do líquido, sómen

suor sangue saliva. Reencontrado vivo sobre as *águas*, ó *vós, tágides* ninfas, *dai-lhe uma fúria* larga e sonora e não de leve *avena* ou *flauta* frouxa, antes de *tuba canora belicosa* que *peitos* de Marta *acenda* e a cor ao rosto *mude*. *Vós*, condutoras deste que caminha pelas ruidosas ruas, *dai-lhe ímpar força* em *feitos da famosa* trempe de espeto e béques que a tusa *tanto ajude*, que se torne esta jornada memorável nos cronicões dos grandes fodelhões por todo o vasto mundo (186).

No texto intertextualizado de *Os Lusíadas*, em estilo poético, lê-se o seguinte:

E *vós, Tágides* minhas, pois criado
Tendes em mi *um novo engenho ardente*,
Se sempre, em verso humilde, celebrado
Foi de mi vosso rio alegremente,
Dai-me agora um som *alto e sublimado*,
Um estilo grandíloco e corrente,
Por que de vossas *águas* Febo ordene
Que não tenham inveja as de Hipocrene.

Dai-me *hua fúria* grande e sonora,
E não de *agreste avena* ou *frauta* ruda,
Mas de *tuba canora* e *belicosa*,
Que o *peito* *acende* e a cor ao *gesto* muda;
Dai-me igual canto aos *feitos da famosa*
Gente vossa, *que* a Marte tanto ajuda;
Que se espalhe e se cante no Universo,
Se tão sublime preço cabe em verso (54).

O efeito resultante é uma demolição do poema camoniano, verificada nos vários níveis de sua composição. Joseph T. Shipley, no *Dictionary of World Literature*, especifica

seus sangue salta. Recorrendo ao corpo as águas, o sol, o vento, a terra,
 ele a sua forma larga e poderosa, e a sua forma estreita e frágil, a sua
 natureza de água que flui, de fogo que arde, de terra que cresce, de
 ar que se eleva, a sua natureza de espírito que se eleva, a sua natureza
 de espírito que se eleva, a sua natureza de espírito que se eleva.

Seu corpo é a sua natureza, e a sua natureza é o seu corpo. Ele é a
 natureza de todos os seres, e todos os seres são a natureza dele.

Seu corpo é a sua natureza, e a sua natureza é o seu corpo. Ele é a
 natureza de todos os seres, e todos os seres são a natureza dele.

Seu corpo é a sua natureza, e a sua natureza é o seu corpo. Ele é a
 natureza de todos os seres, e todos os seres são a natureza dele.

Seu corpo é a sua natureza, e a sua natureza é o seu corpo. Ele é a
 natureza de todos os seres, e todos os seres são a natureza dele.

Seu corpo é a sua natureza, e a sua natureza é o seu corpo. Ele é a
 natureza de todos os seres, e todos os seres são a natureza dele.

Seu corpo é a sua natureza, e a sua natureza é o seu corpo. Ele é a
 natureza de todos os seres, e todos os seres são a natureza dele.

Seu corpo é a sua natureza, e a sua natureza é o seu corpo. Ele é a
 natureza de todos os seres, e todos os seres são a natureza dele.

Seu corpo é a sua natureza, e a sua natureza é o seu corpo. Ele é a
 natureza de todos os seres, e todos os seres são a natureza dele.

Seu corpo é a sua natureza, e a sua natureza é o seu corpo. Ele é a
 natureza de todos os seres, e todos os seres são a natureza dele.

Seu corpo é a sua natureza, e a sua natureza é o seu corpo. Ele é a
 natureza de todos os seres, e todos os seres são a natureza dele.

Seu corpo é a sua natureza, e a sua natureza é o seu corpo. Ele é a
 natureza de todos os seres, e todos os seres são a natureza dele.

três tipos básicos do procedimento parodístico na literatura: o procedimento verbal: com a alteração ao nível das palavras do texto; o procedimento formal: em que o estilo e os efeitos técnicos de um escritor são usados como forma de zombaria; e o procedimento temático: em que se faz uma espécie de caricatura ou pastiche da forma e do espírito de um autor.

Almeida Faria utiliza conjuntamente estas categorias. Através da paráfrase, algumas palavras são apropriadas (justamente aquelas que foram grifadas) para se recortar a marca do espaço intertextual do texto original. A maior parte das demais palavras, pelas quais se efetua o processo parodístico, apresenta-se como alteração, inversão ou mesmo amplificação da escrita matriz. Ainda o estilo e os efeitos técnicos do poema são zombados, quando a sua atmosfera poética torna-se num pretexto para a intenção prosaica e cômica. Entretanto, é no nível temático que o projeto parodístico do autor adquire maior força satírica, pois a forma e o espírito da *Invocação lusíada* são criticados.

Luís Vaz de Camões, o grande poeta do renascimento português, na passagem citada da sua epopéia -- verdadeiro patrimônio do panteão da cultura histórica e do caráter nacional da lusitanidade -- é distorcido na "invocação" de *Cortes*. O seu baixo mimetismo "invoca" as sagradas e mitologizadas Tágides, ninfas do Tejo camoniano agora chamado Letejo, para, como "óvas marinhas", assistirem o anti-herói João Carlos. No poema, as musas nacionais são convocadas para inspirar, em alta retórica, o canto de uma empresa meritória: os feitos grandiosos da raça representada pela figura heróica de Vasco da Gama, símbolo épico do glorioso expansionismo marítimo e da projeção histórico-cultural da nação no contexto mundial da época.

Em *Cortes*, a começar pela descrição do outrora decantado Tejo, verifica-se uma polissemia de significados invertidos: não só o motivo épico deste rio, mas também a sua imagem sentimental são deformados. Neste sentido, recorda-se que Camões pede às Tágides um tom grandioso para a sua epopéia, diferente daquele tom humilde com o qual já o havia celebrado, referindo-se o poeta evidentemente à sua poesia lírica.

Almeida Faria, ainda no contexto desta passagem parodiada, intertextualiza tematicamente esta referência. Isto pode ser observado ainda através da travessia de João Carlos, quando descreve os bairros lisboetas da margem esquerda do rio:

Vista da margem esquerda Lisboa até apetece, Costa do Castelo, Sé, S. Vicente
... Mouraria, Borratém ... surgem *sobolo rio* [grifa-se o espaço intertextualizado], retrato do liliputo país, de cujo destino o herói quer safar-se, ruim resto que de boa vontade entrega a roedores e vermes sem saudade (186).

O “sobolo rio” da citação remete-a ao poema lírico de Camões intitulado “Sobolos rios que vão”. Neste, graças ao seu feitio transcendentalista e platônico, a imagem das águas conduz à espiritualização, ao passo que o “sobolo rio” do texto de Almeida Faria retrata a depreciação de uma realidade material corrompida: a capital e o país, com os quais a personagem vive em abjeto desacordo.

A prática da intertextualidade em *Cortes* é um recurso que vem reforçar o caráter polissêmico da sua narrativa. Isto porque, só depois de construir suas imagens impressionistas, é que o autor-narrador faz uso das citações. Este é um processo utilizado para se conseguir uma aproximação ideológica e crítica mais fundamentada dos assuntos e temas tratados. É o caso das expressões, antes mencionadas, “Letejo” e “barcaronte”. João Carlos intui-lhes o significado simbólico para descrever a sua sensação infernal e, logo a seguir, Almeida Faria amplia o repertório da passagem através da paródia ao texto camoniano. O poder de leitura intertextual dos motivos aumenta dialogicamente. Assim, o sema *Lete* (de Lethe: “the river in the lower world, from which the shades drank, and thus obtained forgetfulness ... of the past” (Smith 173), associado ao nome Tejo, conota a idéia da degradação do presente em relação ao passado épico glorioso, ligado à memória deste rio.

Do mesmo modo, *Caronte* (de Charon: “son of Erebus, conveyed in his boat the shades of the dead across the river of the lower world” (Smith 80), associado à palavra barca, indica o motivo da navegação deplorável. A personagem, neste sentido figurado, contrário

aos vultos marítimos celebrados pela história, navega como uma sombra morta pelo esquecimento. Esta metáfora crítica é uma forma de relacionar a ideologia dos dois tempos distintos da realidade nacional. Na linha desmitificadora de *Cortes*, o presente corrompido é uma maneira de negar e romper com significações de um passado que se tornara desfuncionalizado pelo fracasso histórico. Este é um tema bastante atual que a literatura portuguesa tem enfocado sob vários aspectos.

Nesta esteira, Almeida Faria opta pela propriedade de denúncia cômica da paródia satírica, revendo códigos da sua cultura literária. Assim, as mencionadas Tágides não são ninfas mas “ovas marinhas”, a “agreste avena ou frauta ruda” lírica é “flauta froxa”, a “tuba canora e belicosa, / Que o peito acende”, epicamente vai inflamar os peitos de Marta, os “feitos da famosa gente” são com “ímpar força” os “feitos da famosa trempe de espeto e béques que a tusa tanto ajude” e o “sublime preço” transforma-se no feito de João Carlos, “memorável nos cronicões dos grandes fodelhões por todo o vasto mundo”. O deslocamento ridículo do texto original de *Os Lusíadas* se realiza pelo pastiche da linguagem de *Cortes*, num misto de erotismo picaresco conotado por palavras maliciosas. A desfamiliarização poética apela para a irreverência, transformando o elevado no vulgar, através da utilização de vocábulos do âmbito popular conhecidos como “palavrões”, procedimento este que tem a ver com a problemática da função desalienante deste aspecto criativo.

No terreno da teoria estética, esta revisão de gêneros encontra os seus propósitos ao verificar que existe “uma relação entre o surgimento da técnica da apropriação [no caso de *Cortes*, a apropriação parodística de textos alheios] e aquilo que Walter Benjamin chamou de ‘declínio da aura’ na obra de arte” (Sant’Anna 17). Na era da reprodutividade industrial, o objeto artístico (como realidade única e insubstituível) perdeu a sua posição de centralidade mítica por causa do fenômeno do consumismo. A relação sujeito-individualidade da obra de arte é transformada pela sua posição de objeto-coletividade, de consumo

descartável. Tal aspecto condicionará a prática literária dessacralizante da apropriação parodística e satírica.

Considerando-se os aspectos político-social e revolucionário da narrativa de Almeida Faria, pode-se ainda estabelecer um paralelo entre a presença da paródia e a idéia de combate ao regime totalitário, assunto que constitui uma das suas principais preocupações temáticas a partir de *Cortes*. Sobre esta aproximação entre literatura e política, Sant'Anna comenta que a paródia tem algo a ver com a intervenção democrática subjacente à criação artística, pois "com efeito, o deslocamento da *propriedade* do texto, a eliminação dos *donos* da escrita, a possibilidade de cada criador manipular o real do texto segundo suas intenções críticas, nos conduzem a esse raciocínio" (47). A idéia de declínio dos valores da realidade, com a agravante conjuntura do sistema de governo, encontra no procedimento parodístico uma forma de refletir esta degradação:

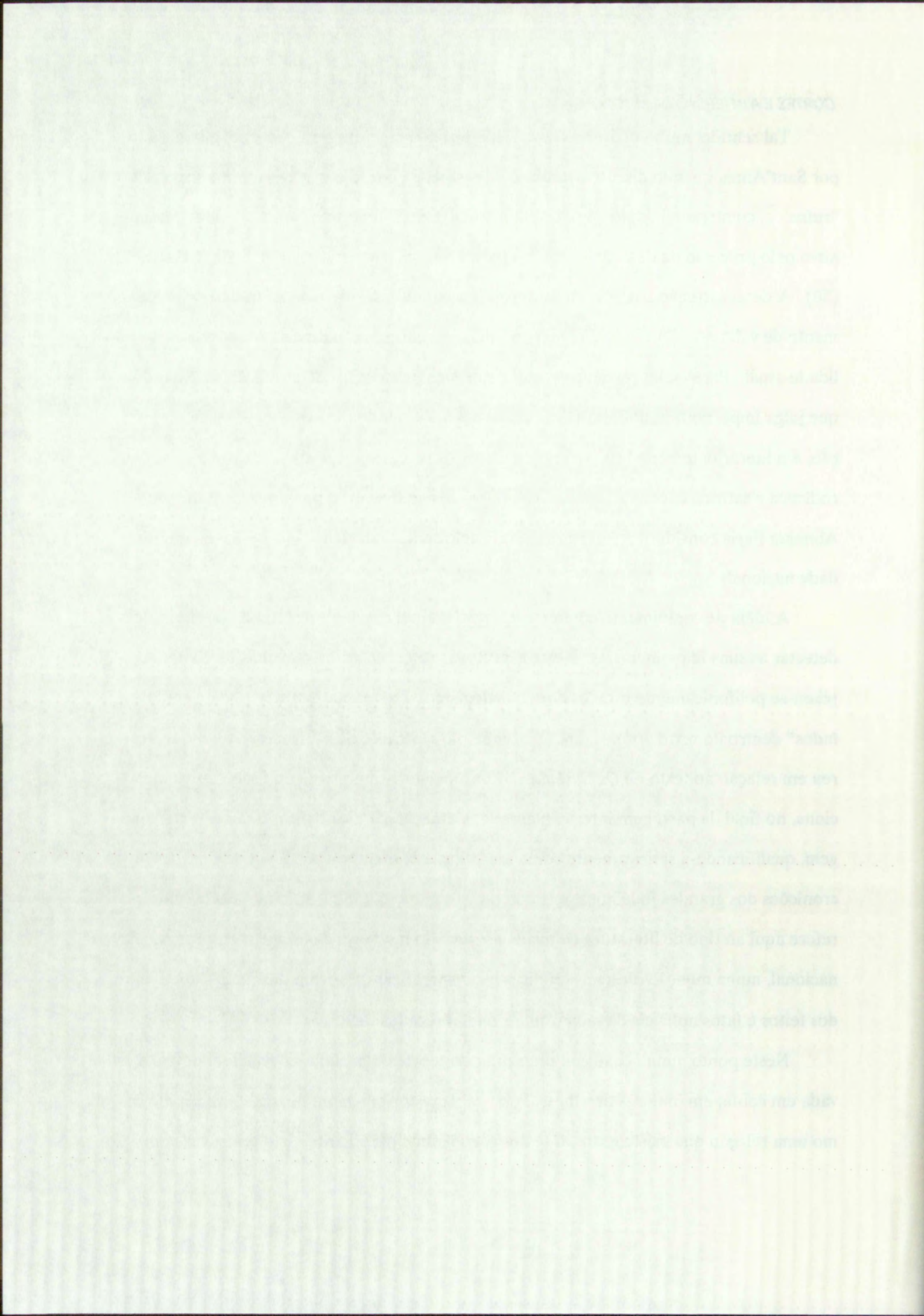
Tem razão Alfredo Bosi [diz Sant'Anna] quando lembra que Hegel e Marx vincularam paródia à decadência: A última fase de uma forma histórica mundial é a sua comédia. Os deuses já feridos de morte uma vez, tragicamente, no *Prometeu Acorrentado* de Ésquilo, tiveram de morrer uma vez mais, comicamente, nos diálogos de Luciano" (49).

Este conceito dialético, ao ser problematizado em *Cortes*, tem uma tripla orientação. Em primeiro lugar, reflete a já discutida destituição do elevado simbolismo mitopoético. Num segundo aspecto, situa a referência intertextual da crítica depreciadora de significados valorizados pela cultura tradicional. Finalmente, estabelece uma relação estética do modo de ser da renovação artística. Subjacente a tudo isto, encontra-se a noção de um confronto estabelecido entre a direção do projeto ideológico frente à realidade e a busca de uma expressão renovada e mais adequada para traduzi-la. O texto demolidor de Almeida Faria apresenta-se, neste aspecto, como o efeito (entre cômico e satírico) que a paródia favorece como gênero próprio dos períodos de decadência.

Tal sentido, muito próximo das considerações de Heidegger e Adorno, é lembrado por Sant'Anna, quando discute o ambivalente papel da paródia moderna: uma forma de “ruína . . . como possibilidade de desvelamento, desocultamento e revelação de um mundo novo pelo processo de desconstrução das coisas que se acham na aparência da realidade” (50). A desconstrução das aparências, proposta em *Cortes*, refere-se a um descondicionamento de valores culturais tradicionais, a fim de tornar mais analítica a observação da realidade atual. Para assim proceder, o autor subverte os métodos de avaliação de conteúdos que julga importante redefinir. O campo de ação, escolhido para o manejo desta dissecação, é o literário, terreno fértil como repositório ideológico. É neste nível que a crítica parodística e satírica encontra seu caminho para uma análise mais profunda de fatores que Almeida Faria considera como responsáveis pelo sentido da decadência ética da mentalidade nacional.

A idéia de rompimento com esta tradição mental reside sobretudo na intenção de detectar as suas idiossincrasias. Neste aspecto, as referências intertextuais de *Cortes* ampliam-se polifonicamente através do seu dialogismo. Deste modo, textos podem ser “testados” dentro do texto apropriante. Um exemplo marcante deste processo foi o que ocorreu em relação ao texto de *Os Lusíadas*. A paródia anti-camonianiana de João Carlos menciona, no final da passagem intertextualizada, a atuação cômica e picaresca desta personagem, qualificando-a satiricamente como uma “jornada memorável” digna de registro “nos cronicões dos grandes fodelhões por todo o vasto mundo” (186). A irreverência crítica se refere aqui ao tipo de literatura cultivada no período medieval das origens da prosística nacional, numa menção direta às crônicas historiográficas que eram destinadas ao registro dos feitos e fatos notáveis da monarquia e da nobreza lusitana.

Neste ponto, uma noção complementar da teoria da paródia intertextual deve ser levada em conta, em maiores detalhes. Trata-se da propriedade do desvio, considerado como uma relação que existe entre os textos parodiado e parodiante. Isto tem a ver com a



posição de centralidade temática e ideológica do original, tomada como ponto de referência. Significa que, quanto mais conhecida e conceituada for a sua significação, maior será o efeito parodístico. Esta ambivalência é explorada por Almeida Faria de forma radical, uma vez que ataca a questão no seu âmago: escolhe exatamente as mais valiosas fontes da tradição literária, haja visto os exemplos extraídos de Camões. Mesmo depois que tais citações pontuais desaparecem, a sua motivação continua presente e a impregnar a leitura dos novos aspectos referenciais da narrativa. E o poder da paródia prossegue como uma força de temas e idéias que, através do contraste com a matriz ausente, são livremente associados a novos conteúdos.

Partindo-se destes pressupostos, pode-se considerar o discurso narrativo de *Cortes* ao mesmo tempo como uma leitura e como uma escrita ou uma escrita da leitura, pois o passado lido é um modo de considerar a escrita do presente. Deste processo, surgem, dialeticamente, novos temas. O principal deles consiste na idéia de pátria como um valor de soberania. Neste caso, a camoniana noção épica da harmonia nacional torna-se distorcida, pelo efeito parodístico e satírico, ao ser aproximada à situação político-social e moral das estruturas vigentes. O aspecto sócio-econômico desta problemática havia sido delineado, desde *A Paixão*, através do confronto desarmônico da classe burguesa -- resultado do capitalismo renascentista, enquistado nos velhos modos do patriarcalismo feudal -- com a emergente classe do proletariado, fruto histórico dos desacordos da política econômica dos tempos.

Em *Cortes*, o problema político será tratado em larga escala, principalmente em relação ao degradante sistema de governo. A passagem abaixo indica a circunstância do poder ditatorial, exercido como repressão capitalista às reivindicações da classe do operariado:

Arminda ao chegar, no sono em que ágil escala até ao cimo do dique [a situação é aqui metaforizada através da imagem do precipício], sabe que acaba de entrar em

vigor lei laboral, que os proletários consideram, e com eles Samuel [o revolucionário operário da CUF -- Centrais União Fabril -- cujo namoro com a personagem os pais desta se opunham], marcial para quem trabalha, sem direito a levantar a cabeça e protestar, quase igual a encostá-los à parede e disparar, o que até seria feito se não fossem necessários para accionar as mil máquinas, para fabricar novas máquinas que produzem outras máquinas para que a grande engrenagem da maquinaria magna não pare enquanto os astros não pararem de girar (157).

A crítica a esta maquinaria do sistema é apresentada num tom de denúncia satírica, na qual o autor-narrador utiliza uma linguagem especial para tratar o assunto. Ao se referir à política empresarial e às instituições de fomento financeiro (o regime bancário), analisa a desordem da situação, empregando uma linguagem igualmente caótica. O recurso ao trocadilho jocoso torna-se evidente no jogo das palavras que se atropelam para traduzir, em simultaneidade, o desenvolvimento do que se passa na realidade: “Contas de banco a prazo, rodas dentadas, balanço, balancete do razão, desrazão organizada, conta corrente contra todas as correntes, ratios várias, percentagens, juízos prudenciais, previsões gazivas, cataclismos provocados, golpes, contragolpes controlados pelos depósitos a ordem . . .” (157).

A anatomia e o funcionamento deste sistema convulsivo são metaforicamente associados, na seqüência da citação, à idéia do estupor que a violência político-militar exerce como mecanismo de controle da situação:

[B]asalto rolado desde a falésia vulcânica a prumo sobre o turvo ao fundo em cujas praias estão, cor creme nívea, carros de polícia donde saem molossomes [i.e., neologismo criado a partir da aglutinação das palavras molotov e homens] carregados de colossais botas cardadas, capacetes com viseiras, cacetes, cacetetes de borracha compacta, bastões que dão choques eléctricos, cães amestrados para matar, cavalos dos que sabem pisar e escoucinhar” (158).

Nesta altura, a sátira de *Cortes* se compromete com o tema política versus revolução. Aproximando-se das coordenadas da realidade, em que tal problemática se insere, procura restaurar-lhe o momento histórico: a revolução socialista do 25 de Abril. Sempre em referência direta a Samuel, este assunto é colocado como uma necessária militância da massa popular para a deflagração do processo revolucionário. Da família de João Carlos, Arminda é a primeira a tomar consciência mais ativa da situação. Numa das suas reflexões, imagina-se estar, juntamente com o namorado, encurralada por policiais do Estado em missão de represália anti-rebelião. A personagem compara a sua condição e a de Samuel à da maioria popular “submetida a ridículos títeres [os mandatários do regime] que apesar de poucos pareciam demais” (158). Este poder de sujeição e domínio, controlados pelo regime, é descrito como um “talento para adormecer a massa encefálica das massas, hipnotizadas, amansadas, arrebanhadas a porradas . . . [imersas numa espécie de] matéria morna aminiótica em que muitos se afundam . . .” (198).

Os aspectos sócio-políticos e morais da opressão e da privação interiorizam-se na mente das personagens, motivando-lhes os pensamentos. Várias são as passagens, na narrativa de *Cortes*, que enfocam esta disposição. Moisés, que parece tão isento em assumir qualquer ação prática perante as contingências desta problemática, ainda assim não deixa de manifestar a sua reflexão sobre o assunto. O velho criado da casa patronal concebe, com uma ironia conformada, a injustiça social, contra a qual sabe que não adianta protestar. Considera-a como uma coisa instituída, igual a outras estabelecidas pelo regime, tão fortes no seu poder de dominação que chegam a atingir mesmo antigas convenções que, dada a sua natureza, deveriam permancer intocáveis. Refletindo sobre as novas prescrições do calendário religioso para a liturgia da páscoa, amplia as suas opiniões, atingindo o campo da problemática política. Moisés pensa desta maneira enquanto se refere ao cântico de graças, que deixara de ser soado ao meio dia do domingo de páscoa, como antigamente nos seus tempos de menino, para ser soado, agora, à meia-noite do sábado. Não entendendo isto, assim conclui:

[C]ontas calendárias fizeram os que sabem, saber saberão [diz a personagem], dis-
so têm profissão, proveito, credo, o que quiserem dizem que a gente obedece,
fomos educados a aceitar como somos ditados, decretos anteriores ao nas-
cimento, cabeça baixa e basta, campesino não ganha em refilar, ruma feito boi .
.. (198).

Nesta linha de idéias, é testemunha passiva da situação de desemprego, miséria e fome, contra a qual qualquer manifestação de protesto, em nome da justiça social, é coibida. Esta visão ingênua do mecanismo social gravara-se na sua consciência humilde como uma abnegação, pois não cogita contrapor opiniões discordantes ao que os dominantes decidem. O seu depoimento introvertido recorda, com uma linguagem própria do idiotismo popular, que o autor transcreve no texto, os trabalhadores desempregados pedindo serviço ao presidente da “Cambra [i.e., Câmara], as eleições do Delgado [i.e., Delegado] e a Guarda Publicana [i.e., Republicana] disparando tiros das janelas, causando mortes” (183).

Por outro lado, para além desta visão do oprimido, *Cortes* apresenta ainda a reflexão da classe social dominante. Francisco, um dos representantes do poder da situação, analisa, sob o ponto de vista capitalista, o problema das reivindicações proletárias. Num dado momento da sua reflexão, pensa sobre a rebeldia das “idéias modernas” dos filhos, a chamada nova geração. Considerando o namoro da sua filha com o revolucionário Samuel, sente que o “pior é que na pinha Samuel lhe mete maluquerias de mudar o mundo que julgam sujo, querem presentes futuros” (163). A atitude do pai é típica do modo de pensar tradicional do capitalismo burguês em luta pela preservação do seu status quo. Tentando racionalizar a reforma social, que as idéias revolucionárias propõem, considera cinicamente que os jovens não deveriam dar “cabo da vida a cagar teorias em vez de a aproveitarem na medida do possível” (163). Assim diz o autor-narrador, esclarecendo oniscientemente a posição de Francisco sobre o assunto:

Certo que a miséria não permite que bem se viva, mas miséria há onde há vida, eis a cartilha de Francisco, filho de pequeno a pretender passar a médio comer-

ciante dotado de rigidez puritana, patriarcalizando dez herdeiros medrados dos vários que teve [i.e., referência a seu pai e à sua prole] de dama da burguesia rural . . . (163).

A passagem caracteriza o estigma que nutre a ideologia da classe capitalista burguesa: a auto-imposição de valores herdados da tradição, os quais procura manter nem que seja nos limites externos. Esta decadência de princípios falsos, que procura encobrir com o jogo sutil da prepotência, também é uma condição imposta (como o sofrimento do proletariado) que escraviza socialmente a integridade do indivíduo, visto que deve preservar um comportamento que se alimenta de imagens. Daí o sentido do culto a certos procedimentos instituídos, como é o caso do patriarcalismo marialva e chauvinista que obceca Francisco e que, imposto a ele e às demais personagens, aliena-os pela opressão. Este aspecto é satirizado por Almeida Faria por meio de uma colocação irônica: não só o desprovido Moisés mas também o senhoril Francisco desconhecem as razões de sua condição, embora a ela se submetam: “Francisco cumpriu o comando do código [i.e., da tradição do passado], não perguntando a razão dele, repelente” (164). Deste modo, patrão e empregado são concebidos em coordenação a uma mesma idéia básica.

A análise sociológica do tema do capitalismo burguês constitui um assunto que é tratado em larga escala pelo autor de *Cortes*. O perfil da ideologia desta classe vis-à-vis o problema do proletariado revolucionário é exposto nos seus traços principais. Ainda através de Francisco, Almeida Faria faz referência a um dos pontos básicos da filosofia da classe à qual pertence a personagem. Trata-se do seu conhecido modo de pensar pseudo-liberal, o qual entende que o problema dos menos favorecidos deve ser por todos encarado como um processo normal. Apenas a evolução natural dos tempos lhe daria uma solução, chegada a hora. A história não teria, portanto, que se apressar. A receita cínica, dada pela burguesia ao operariado, seria a adoção de uma postura estóica que se baseasse na esperança utópica de um dia, talvez, sair da miséria, depois de incansavelmente trabalhar para

o enriquecimento do patrão. É isto que fica evidente no seguinte comentário da personagem:

[O]ntem os homens colheram os feijões, lavraram, passaram com a grade longamente por cima, não sentados, como antigamente, mas de pé sobre a grade, depois a pouco e pouco, com novo entusiasmo, traçaram regos e canteiros, tabuleiros na terra, obras de arte, como um grande jardim, deitaram as couves e alfaces, enterraram raízes uma a uma, em seguida regaram, rega-las-ão a punho até dias sem data, por sóis e luas e sóis imemoráveis, por chuvas e por ventos, por calores e por febres, por tempos, liberdades, enfim, hão-de colhê-las, recolhê-las, desbastar a terra dos seus frutos, para que produza mais, adubá-la de novo, charruá-la de novo, de novo e sempre igual, até que sejam velhos, até que um dia morram, uma tarde, e então furem na terra numa vala, mas os filhos ficam, os filhos dos filhos, os seus netos, e netos dos seus netos, velhos servos da terra, que a hão-de trabalhar, fecundar, recoltar, até que um dia, uma tarde, quem sabe o que virá? (63).

Outra coordenada, relacionada neste ponto de vista, é o tipo de produção econômica que sustenta esta classe patronal: Francisco pertence a uma burguesia de raízes rurais, com esfumados ares da antiga aristocracia feudal. O primarismo desta tradição, ligada a valores da terra, coaduna-se com a noção da reprodução contínua e repetitiva do trabalho, em consonância com a idéia da ciclicidade das forças naturais. Este esquema arcaico possui um substrato característico das sociedades tradicionais, na medida em que ambos rejeitam o papel transformador da evolução histórico-cultural dos homens. Almeida Faria explora este assunto para enfocar o tema do conservadorismo retrógrado da estrutura patriarcal da família de João Carlos vis-à-vis a presença de elementos que sugerem o modo de pensar mítico, aprofundando a problemática para além de uma simples constatação circunstancial. Este procedimento, segundo Eliade, “still continues to consolidate the agricultural societies of Europe, which obstinately adhere to an anhistorical position and are, by the fact, exposed to the attacks of all revolutionary ideologies” (142).

As observações acima fundamentam o pensamento de Francisco sobre o modo como deve conduzir a vida e o trabalho nos seus domínios. Em *Cortes*, é proposta uma mudança que questiona os quadros desta sociedade passadista, cuja sobrevivência encontrara apoio num tipo de administração política capitalista que privilegiava os donos do poder. Há, neste sentido, uma relação analógica entre tradição e consolidação de um regime de força, cujo denominador comum são as prerrogativas pelas quais exercem o seu domínio social, o qual é conseguido graças a um controle repressivo.

Observou-se antes que o instrumento ativo desta política subjugadora é a polícia militar contra-revolucionária, a qual atua em duas áreas: dentro do próprio país (coibindo manifestações ideológicas contrárias) e fora dele, refreando movimentos de libertação em África, a fim de manter a política colonialista portuguesa de tempos passados. Com relação a este segundo aspecto, o exército português, como instituição do Estado totalitário, é alvo de dura crítica, desde o processo da sua formação ideológica até os mínimos detalhes da sua organização e desempenho. André liga-se diretamente a este assunto, secundado pelas considerações que Sónia mantém nos diálogos com a sua amiga Arminda.

A prática do serviço militar, para a preparação dos quadros do exército nacional na guerra colonialista, é descrita com ingredientes próprios da sátira cômica. A personagem aguarda a burocrática decisão dos quartéis, a fim de obter a sua nomeação como “instrutor de atirantes” (i.e., termo de designação crítica usado para indicar o “amanuense do tiro”), posto para o qual havia sido preparado três anos. A descrição disto é feita da seguinte maneira:

[M]ais a marchar, a estar especado diante de formaturas obtusas de atenção companhia olhar a direita a esquerda alinhar de esquerda em linha atenção batalhão sentido atenção pelotão descansar a vontade. Desmotivados guerreiros marimbando-se pra guerra e pra G3 [i.e., o tipo de fuzil utilizado] . . . (161).

A sintaxe desarticulada e o estilo amontoado da citação acima é uma maneira de satirizar este aspecto bélico. Neste contexto, as arregimentações para a prática do tiro-ao-

alvo é motivo de piada, cujo tom de irreverência e deboche pode ser observado na seguinte passagem:

[D]iante de brancos alvos, depois de estarem [os atiradores] deitados no chão coberto de cápsulas, lhes davam as munições, não fosse algum mais afoito lembrar-se de usar a mira contra chefes detestados, aspirantes-aspirinas sabujos dos superiores, alferes e tenentes e por aí acima até ao comandante de escola, figura avisada ao longe, muito escutada à saída-entrada na porta-de-armas pelos toques especiais do corneteiro da casa-de-armas ou sentinela ou lá como se chamava.

André resistiu sem sucesso àquela trampa de rigidez emperrante, ler e escrever tornaram-se complicadas operações depois de um par de semanas metido na engrenagem de andar a toque-de-caixa desde o acordar com ecos de trombeta fantasmática de juízo final percorrendo corredores abobodados próprios para manebos se perderem nos primeiros tempos, nesse ex-convento transformado em caserna como quase todos os mosteiros donde expulsaram frades para lá meter militares e daí certa semelhança com eles. Houve quem desertasse levando dentro da mala a G3 desmontada . . . punheta para isto tudo e mais para quem fabrica guerras (162).

Opinião semelhante sobre o desarrazoado e desumano sentido da guerra tem o velho Moisés, ao se referir ao seu tempo de soldado na Primeira Guerra Mundial. Como André, a personagem menciona, num tom mais compenetrado, o pseudo-sentimento de heroicidade das lutas de ideologias enganosas. A sensatez humanitária do ancião critica, usando um idiossincrático linguajar especial, a política ridícula dos partidarismos:

[P]ara a maioria chacina, carnificina, nunca gramei bacoreira a vomitar metralha, nossa ou dos boches [i.e., bolchevistas] . . . nem dava gozo ouvir um escavou sobiar morteirada, raispartam, nem fui feito para manobrar pingaletes de amparar grileiras nas pescocias contra homens, fossem eles pas-compris ou camones [i.e., comunas], fossem ateus ou crentes . . . deixa-los, eram bichos iguais a mim (208).

André tem semelhante opinião desconvicta sobre a finalidade da guerra, quando considera as operações coloniais: de um lado, os interesses capitalistas do governo em manter a luta; de outro, a irônica situação dos defensores da independência que pensam na salvação a custo do sacrifício da própria vida. Assim determinados, entendem ser “necessário subverter por dentro o edifício militar, bastante abalado pelas sucessivas leva de milicianos alistados à força, motor e vítimas próximas do desastre nas colônias” (179). Portanto, a sátira de *Cortes* recai, em primeiro lugar, sobre o agente que causa o conflito, ou seja, o sistema político e o procedimento mandatário dos seus mecanismos de controle. Neste sentido, segue André analisando o desempenho do chamado “edifício militar”, o qual sustenta o colonialismo em confronto com a movimentação da guerrilha e seus propósitos de libertação nacionalista. A personagem faz um inventário desta instituição que, apesar de inoperante e desmoralizada, teima em manter as suas prerrogativas através de um mercenarismo que não consegue superar a falta de convicção, gerada pela idéia de uma guerra absolutamente inútil. Esta situação é comentada do seguinte modo:

Uma vez que o poder apenas pretende prolongar tanto quanto possível uma luta perdida, a situação persiste. Assim a maioria dos que atiram ou mandam atirar é formada por esses mesmos que menos ganas tem de matar, que aprenderam a considerar aquilo um crime, arrastando os chicos, pouco motivados apesar dos aumentos de salário, a achar absurdo o combate prestes a dar o grande bafo (179).

Assim sendo, é prognosticado o fracasso desta guerra colonial, cuja análise crítica é apresentada em traços essenciais na narrativa de *Cortes*. Almeida Faria faz um depoimento sobre a realidade histórica portuguesa num dos momentos decisivos da sua atualidade. O seu substrato político e ideológico é recriado pelo autor para atestar o que ele antes havia dito ser a função da arte: um compromisso natural com o vivido.

Em termos estruturais, as modalidades satírica e parodística, elegidas como gêneros para a apropriação desta vivência, não são simplesmente referências denotativas de moti-

Assim, com o mesmo objetivo de avaliar a compreensão da leitura, quando

for necessário, as questões de compreensão de texto são formuladas de forma que

sejam de natureza objetiva, ou seja, com respostas certas ou erradas, e não

de natureza subjetiva, ou seja, com respostas que possam ser consideradas

mais ou menos corretas, ou seja, com respostas que possam ser consideradas

mais ou menos corretas, ou seja, com respostas que possam ser consideradas

mais ou menos corretas, ou seja, com respostas que possam ser consideradas

mais ou menos corretas, ou seja, com respostas que possam ser consideradas

mais ou menos corretas, ou seja, com respostas que possam ser consideradas

mais ou menos corretas, ou seja, com respostas que possam ser consideradas

mais ou menos corretas, ou seja, com respostas que possam ser consideradas

mais ou menos corretas, ou seja, com respostas que possam ser consideradas

mais ou menos corretas, ou seja, com respostas que possam ser consideradas

mais ou menos corretas, ou seja, com respostas que possam ser consideradas

mais ou menos corretas, ou seja, com respostas que possam ser consideradas

mais ou menos corretas, ou seja, com respostas que possam ser consideradas

mais ou menos corretas, ou seja, com respostas que possam ser consideradas

mais ou menos corretas, ou seja, com respostas que possam ser consideradas

mais ou menos corretas, ou seja, com respostas que possam ser consideradas

mais ou menos corretas, ou seja, com respostas que possam ser consideradas

mais ou menos corretas, ou seja, com respostas que possam ser consideradas

mais ou menos corretas, ou seja, com respostas que possam ser consideradas

mais ou menos corretas, ou seja, com respostas que possam ser consideradas

mais ou menos corretas, ou seja, com respostas que possam ser consideradas

mais ou menos corretas, ou seja, com respostas que possam ser consideradas

mais ou menos corretas, ou seja, com respostas que possam ser consideradas

mais ou menos corretas, ou seja, com respostas que possam ser consideradas

vação externa, oriundas dos fatos e acontecimentos. São antes processos, através dos quais, as conotações se formam num sentido paradigmático. Isto devido ao emprego da técnica da intertextualidade, a qual serve ainda para aprofundar o alcance crítico da mensagem através da ironia. Este procedimento, como técnica intelectual e estética, amplia os recursos da expressão e do estilo. É neste aspecto que a construção narrativa de Almeida Faria ganha em força temática. O poder de aproximação dialética do passado ao presente, conseguido pela paródia, possibilita conotações satíricas as mais sutis, aumentando a capacidade de sugestão e desafiando níveis de uma leitura de significação mais rica. Assim, na descrição do exército português, herdeiro decadente da antiga grandeza épica, a sua finalidade e organização são severamente criticadas por André que, mandando tudo ao diabo, comenta que isto não passa de tiros ao acaso, “uma vez esgotados os processos clássicos, métodos aconselhados pelo pai da pátria para converter à santa fé feroz alguns dos raros reticentes mas muito amados filhos de aquém e de além mar em África . . .” (187).

A referência aos “processos clássicos, métodos aconselhados pelo pai da pátria” é uma direta e aguda sátira parodística ao tipo de orientação mental que embasava o processo de conquista ultramarina na época das grandes navegações e descobertas. A intertextualidade deste motivo refere-se ao gênero didático da prosa doutrinal e exemplar dos livros da Idade Média portuguesa que, apesar das suas idéias renascentistas, constituíram um arcaico procedimento ideológico, de difícil superação histórica. Irlemar Chiampi, em *O Realismo Maravilhoso*, ao expor a sua tese sobre o arcaísmo cultural que condiciona o modo de ser do povo português, faz um comentário -- que Camões, entre outros do seu tempo, já havia percebido -- sobre o fator pragmático da tradição portuguesa que, explicado por contingências históricas, tem a ver com o “fundo eminentemente arcaico e conservador da monarquia lusitana, vinculada então a padrões medievais, ultrapassados pelo humanismo desinteressado e fantasioso do Renascimento” (100).

Esta interessante aproximação entre praticidade e conservadorismo cultural relaciona-se com o entrave colocado ao desenvolvimento de concepções mais modernas, neces-

sárias em face do progresso. Almeida Faria dirige o seu foco de atenção a este aspecto definidor de um dos traços fundamentais do espírito de nacionalidade do seu povo: o culto anacrônico de padrões, ligados a esquemas ultrapassados, que o caráter lusitano conserva como um indiossincrático meio de preservar valores adquiridos em épocas passadas.

Uma das características fundamentais deste tradicionalismo é o seu estado de primitivismo moral e político-social. Há, inclusive, estudos que procuram justificar este comportamento, tomando por base a antropologia geográfica da posição emparedada da nação: de um lado, o incógnito Atlântico e de outro, o histórico antagonismo espanhol. Explicam, por meio destes fatores, a tradição cultural passadista em função do gregarismo nacional, o qual baseava a sua concepção de centralidade num tipo de feudalismo medieval regiocêntrico, cujos reflexos ainda se fazem sentir ideologicamente na modernidade.

Esta posição retrógrada da mentalidade portuguesa é criticada em *Cortes*. Toma como ponto de referência, entre outros, o processo pelo qual é conduzida a colonização africana. O exército e o seu desempenho balístico são satiricamente comparados às campanhas das cruzadas medievais, pois os colonos negros são vistos como os infiéis mouros e gentios das antigas guerras da monarquia. A este respeito, Arminda, analisando o procedimento das forças militares na dissipação das manifestações revolucionárias do proletariado, já havia, em *A Paixão*, opinado de maneira adequada. Ao observar a cavalaria, diz: "eis que ela chega, a nossa idade média, tropa de choque a cavalo . . ." (46).

Arminda, Sónia e André são as personagens que mais fazem comentários sobre esta instituição do governo. Sónia -- partidária natural da causa pró-libertação de Angola, visto ter aí nascido -- investe-se contra o sistema de instrução e preparo educacional do homem de armas. Numa de suas críticas, diz que a literatura e a formação humanística eram consideradas perniciosas para o soldado, pois favoreciam a confraternização e os valores espirituais, coisas que contribuíam, segundo a filosofia do militarismo, para o enfraquecimento das virtudes bélicas. Estas deveriam ser fortalecidas com doses de um patriotismo saudo-

anúas em face do progresso. Almeida Faria dirige o seu foco de atenção a este aspecto de fundo de um dos maiores lapso de racionalidade de seu povo. A falta de educação de massa é apontada como um dos principais obstáculos ao desenvolvimento do país. A falta de educação é apontada como um dos principais obstáculos ao desenvolvimento do país.

Almeida Faria também aponta a falta de educação como um dos principais obstáculos ao desenvolvimento do país. A falta de educação é apontada como um dos principais obstáculos ao desenvolvimento do país. A falta de educação é apontada como um dos principais obstáculos ao desenvolvimento do país.

Almeida Faria também aponta a falta de educação como um dos principais obstáculos ao desenvolvimento do país. A falta de educação é apontada como um dos principais obstáculos ao desenvolvimento do país. A falta de educação é apontada como um dos principais obstáculos ao desenvolvimento do país.

Almeida Faria também aponta a falta de educação como um dos principais obstáculos ao desenvolvimento do país. A falta de educação é apontada como um dos principais obstáculos ao desenvolvimento do país. A falta de educação é apontada como um dos principais obstáculos ao desenvolvimento do país.

Almeida Faria também aponta a falta de educação como um dos principais obstáculos ao desenvolvimento do país. A falta de educação é apontada como um dos principais obstáculos ao desenvolvimento do país. A falta de educação é apontada como um dos principais obstáculos ao desenvolvimento do país.

Almeida Faria também aponta a falta de educação como um dos principais obstáculos ao desenvolvimento do país. A falta de educação é apontada como um dos principais obstáculos ao desenvolvimento do país. A falta de educação é apontada como um dos principais obstáculos ao desenvolvimento do país.

Almeida Faria também aponta a falta de educação como um dos principais obstáculos ao desenvolvimento do país. A falta de educação é apontada como um dos principais obstáculos ao desenvolvimento do país. A falta de educação é apontada como um dos principais obstáculos ao desenvolvimento do país.

sista, de um nacionalismo e de um idealismo heróico e exemplar, a serem lidos no catecismo dos pais, e não em outro tipo qualquer de leitura, o qual poderia ser um convite à alta traição e à deserção. A sátira faz aqui uma referência ao aspecto tradicional de conceber os sentimentos patrióticos do português, considerando o seu uso ridículo nas condições atuais.

Dentro deste esquema de crítica anti-ufanista, amplia-se, na narrativa de *Cortes*, uma linha de análise crítica que vai buscar os seus motivos no terreno de origem destes princípios idealizados: o escolasticismo doutrinário de raízes medievais. Para isto, o autor-narrador reincide na prática da intertextualidade parodística de efeitos satíricos, detectando os aspectos essenciais deste “ideologema” cultural. Chiampi notou a propriedade deste conceito terminológico, “aplicado por J. Kristeva à análise do texto romanesco com o sentido de função intertextual, materializada em diferentes níveis do texto, dando-lhe as coordenadas históricas e sociais” (94).

Existe uma noção bastante peculiar na cultura portuguesa: o reconhecimento de que normas e procedimentos tradicionais -- vindos do período de formação da nacionalidade e fixando-se como valores do que se entende por lusitanidade -- permanecem válidos através de seus textos representativos. Neste caso, destacam-se, por sua importância pedagógica, aqueles que se constroem com um tipo de prosa ilustrativa que, por meio de preceitos e exemplos, serve para instruir a formação do caráter e para transmitir conhecimentos necessários à vida prática e espiritual. A ideologia, neles contida, é tão intensa que ultrapassa a época de sua existência concreta. Este aspecto escolástico e doutrinário, propenso a preconceitos, é criticado por Almeida Faria como sinônimo de mediocridade anacrônica e de atraso mental. É o que acontece quando o autor, ainda em referência à prática militar, elabora uma instrução estereotipada, entre cômica e satírica, para o reconhecimento das partes e do manejo de uma arma bélica conhecida por G3. O mesmo acontece com relação aos aconselhamentos e medidas práticas para se identificar e interpretar rastros do

inimigo guerrilheiro, bem como para se avaliar o tempo-distância e a eficiência na execução dos tiros.

O humor irônico, resultante deste processo, transforma-se, através da descrição macabra dos efeitos infernais da guerra, num específico humor negro que se utiliza do sardônico e do cômico de efeitos surrealistas, dada a presença do insólito e do grotesco. Na passagem seguinte, André descreve o ambiente hediondo dos espólios de combate e de um hospital militar em África:

[R]ostos marcados de estilhaços de granadas, cabeças quase sem ossos, veias pul-sando à flor da pele despida de cabelos pelas máquinas mortais cujo destino é cortar aos bocados aos braços, tarsos, metatarsos, dedos, carpos, metacarpos, tudo a eito haja alimento ou casa, bolanha, tabanca, roça, morança, muceque, caniço, aldeia de adobe ou palha, pernas terminadas nos joelhos, olhos vazados sem nada dentro, duma vez ia sendo atropelado, calçada da Estrela abaixo, por um grupo de soldados que fazia corrida em cadeiras de roda, doutra assistiu ao pas-satempo de alguns negros irmanados por terem uma perna só ou pé a menos e que em plena enfermaria se derrubavam mutuamente com suas muletas de madeira, sorte de não serem restos regressados em caixões que ninguém abre, ou tornados cegos que se queixam não dos fados, mas da recente solidão, ex-amigos evitando visitá-los por medo que pensem tratar-se de piedade ou pejo de estarem consentindo no massacre . . . (209-10).

O ideologema da exemplaridade preceituária aparece, na narrativa de *Cortes*, criticado ainda em relação a outros assuntos, desde o enfoque de situações mais sérias (como é o caso do nacionalismo patriótico) até a descrição de certos aspectos banais da realidade cotidiana, como é o caso da receita de uma fritura que é transcrita nos seus mínimos detalhes. No capítulo trinta e seis, Estela dá a Sónia a receita completa, mas rudimentar, de como fazer um prato típico, o chamado “fartes”. Numa certa altura da narração, Estela,

preocupada com pormenores, diz que, na massa do bolo, “tudo deve ser revolvido com colher de pau, a gente ainda cá não tem batedores eléctricos . . .” (223). Neste momento do discurso da personagem, o tema da tradição arcaica e provinciana da cultura portuguesa é analisado em mais uma de suas coordenadas.

Almeida Faria, a fim de conseguir este efeito crítico, opera no nível estilístico da linguagem, transpondo para a sua narrativa textos de outros repertórios que são literalmente apropriados. O polifonismo lingüístico é obtido pela inserção do comum no literário, resultando-se deste processo carnavalesco a já discutida paródia satírica. O final da narração de Estela, ampliando o seu âmbito intertextual, faz ainda uma outra referência, agora extraída da literatura. A personagem, ligada ao contexto da prática culinária, fala da necessidade de serem utilizados condimentos como o cravo e a canela. De repente, ironicamente pergunta: “E Gabriela?” (181-82). A interrelação destes motivos remonta ao romance *Gabriela, Cravo e Canela* de Jorge Amado.

Levando-se em conta o aspecto ideológico presente na narrativa, uma aproximação parodística e satírica poderá ser aqui verificada em relação ao tema da necessidade da libertação social da mulher. Estela, ao mencionar esta personagem, indica, em correspondência com a sua própria condição, o problema da domesticidade feminina, aspecto cultural característico das sociedades patriarcais e machistas. Para Almeida Faria, a análise pormenorizada desta situação é mais um elemento determinante que serve para ressaltar o arcaísmo português. Deste modo, é significativo o exemplo de que apenas as suas personagens femininas mais novas, e com maiores oportunidades, são mais liberais, modernizadas e rebeldes em relação aos padrões impostos.

A juvenildade, portanto, é uma condição para a libertação, pois também personagens masculinas desta categoria, como André e João Carlos, antagonizam este substrato passadista e conservador. Uma passagem característica, na qual a crítica satírica ao desusado e anacrônico das convenções se faz presente, é aquela que mostra João Carlos indig-

nado e decidido em romper com a das estrutura sócio-familiar e, por extensão, com os quadros gerais da problemática histórico-cultural. Os costumes e comportamentos decadentes da tradição são caricaturizados, quando a personagem considera o aspecto ruinoso da sua realidade familiar que qualifica como “herança complicada demais para ele, minimáfia consanguínea até ao quinto grau, gente goyesca povoando de modelos monstros o mundo das crianças . . .” (181).

A descrição é um penetrante retrato, o qual reúne elementos do cômico, do grotesco e do ridículo para a elaboração da sua crítica cheia de mordacidade. Tece uma genealogia carnavalizada da formação viciosa e corrupta da família, pronta às mais cínicas e mesquinhas espoliações. O clã deplorável, a que João Carlos se refere, vem das raízes de um passado igualmente iníquo e mesquinho:

[D]esde um velho tio agiota e lambebotas que comia veloz com pavor de não ver chegar sua vez até aquele que parecia um sapo a mastigar e em inraras festas apanhava turcas de caixão-à-cova por querer armar-se em capaz de agüentar e assim manter o pelouro de capataz do grupo e consultor em vária matéria, moral ou financeira, para poder levar algum, comissão ou surda sujeira, batendo-se pelo tostão e sempre pronto a extorquir um centavo ao parceiro ou parente, patrício ou compadre, panóplia de relações possíveis, incluindo milhentas primas que amanhã, domingo, hão-de chegar para a páscoa com ar de virem dos confins do país, múmias ressuscitadas que, mesmo morando na mesma rua ou em vilas vizinhas, parecem saídas de fotografias, trajando soleníssimos vestidos fora da moda e sem estilo, brincos e broches baços, casacos de escuro astracã, xales de vestura lã, apesar dos quais se queixam do frio, das criadas, cansaço, achaques variados . . . (181-82).

A continuação desta passagem é um exemplo do processo de intertextualização em grau máximo. Através dele é apresentado um outro momento da paródia satírica ao ideo-

logema do tradicional preceituarismo doutrinário e exemplar da lusitanidade. Trata-se de uma apropriação direta de trechos do *Livro dos Conselhos de El-Rei Dom Duarte*, também conhecido como *Livro da Cartuxa*, ou mais comumente *Leal Conselheiro*, redigido em 1430, nos últimos meses de vida do monarca. O capítulo deste livro, em que tal prática se processa, é aquele que se intitula “Do Regimento do Estômago”.

Como no caso paródico feito a *Os Lusíadas*, verifica-se o procedimento da inversão e da amplificação parafrásica do significado do texto matriz, o qual é reescrito por Almeida Faria. Para a notação deste confronto, as partes grifadas, em ambos os textos, delimitam os desvios deste processo. Assim, no texto intertextualizante de *Cortes*, em referência aos cômicos distúrbios estomacais, caricaturizados de forma grotesca em relação aos hábitos tradicionais da alimentação, lê-se:

[A]chaques variados: fígado por causa dos doces e enchidos, reumatismo, bicos de papagaio, lumbago, estômago gasto das enxundias em que *lhes cresça freima e frequente se destempere por ela* esquecendo que, *de bolos e natas*, pouco ou nada, *e se as provarem seja sobre outros* manjares, sem *beber sobre ela* e sem ter abusado de *grossura de carnes de pescados*, de comidas *frias ou agudas*, com *vinagre e semelhantes* e quanto aos ovos *não há regra certa* pois *a uns aproveita e a outros empece* [e aqui começa o desvio parodístico] conselhos porém que não seguiam, daí enxaquecas hemicrânicas enxameando entre o feminino bando sentado em redor da camilha com ou sem braseira conforme amanhã o sol queira, nos sofás da sala a que chamam meiples, um lenço de seda a tapar os joelhos embora as saias sejam mais-que-suficientes, encetando conversas sensivelmente iguais às dos anos transactos, raramente rindo, sorrindo no máximo, ofendidas seguramente com alguém, com a vida, e com razão na medida em que todas estas donas donzelas, donzelonas dedicaram o melhor de seus inglórios dias aos cuidados domésticos, assistidas, certo, por considerável batalhão de criadagem, analfabetas ou quase (181-82).

No texto do *Leal Conselheiro* de Dom Duarte, intertextualizado na passagem acima citada, lê-se:

Segundo a prática que por mim passei, este acho bom regimento brevemente escrito para quem tal *estômago* tem que *lhe cresça freima*, e alguma vez *se destempera por ela*. . . . *De nata* e de toda outra vianda de leite, comer *pouco ou nada*; e *se a comer, seja sobre toda outra vianda*. Não *beber sobre ela*, ou se no começo, coma bem de al ante que beba. E todavia o comer da vianda do leite seja pouco, e poucas vezes. E isso medês de toda outra vianda húmida, assim como cerejas, pêssegos e ostras, e toda *grossura de carnes e de pescados*. E do semelhante comer pouco, ou nada, e também das muito *frias e agudas*, assim como *vinagre*, e *limão*, e *semelhantes*. Dos ovos para isto *não há regra certa*, porque *a uns aproveita, e a outros empece* (437).

O *Leal Conselheiro* de Dom Duarte -- apesar da sua forma ingênua, da mediocridade dos assuntos e do tom supersticioso e arcaico das suas considerações -- fora escrito pelo rei-prosador com uma intenção nacionalista, pois visava à instituição de procedimentos sociais e morais por meio da ensinança prática de hábitos saudáveis, de bons costumes e de virtudes pessoais e coletivas. Tudo isto em consonância com o ideário espiritual e político do escolasticismo da época. Todos estes aspectos arcaicizantes da mentalidade cultural portuguesa são satirizados em *Cortes*. A sua proposta de rompimento com valores do passado utiliza-se do seguinte poder possuído pela paródia: apresentar uma visão reformista dos aspectos sócio-políticos, tratados na narrativa em correspondência com a orientação do seu projeto ideológico. Entretanto, esta postura crítica ao que o livro de Dom Duarte representa, como texto da cultura nacional, só é nova neste ponto de referência tomado por Almeida Faria. Isto porque, na história da literatura, o *Leal Conselheiro* tem sido alvo de outros enfoques na análise de seu conteúdo. A credibilidade psicológica do seu autor e as suas implicações morais constituem um item do qual se ocupou, positiva ou negativamente, a maioria dos comentários críticos anteriores.

No texto de José Guadalupe de Dom Duarte, intitulado *As passagens da vida*, o autor afirma:

“O homem não é um ser acabado, mas um ser em processo” (p. 10).

É a partir desta afirmação que o autor desenvolve a sua argumentação, afirmando:

“O homem não é um ser acabado, mas um ser em processo” (p. 10).

“O homem não é um ser acabado, mas um ser em processo” (p. 10).

“O homem não é um ser acabado, mas um ser em processo” (p. 10).

“O homem não é um ser acabado, mas um ser em processo” (p. 10).

“O homem não é um ser acabado, mas um ser em processo” (p. 10).

“O homem não é um ser acabado, mas um ser em processo” (p. 10).

“O homem não é um ser acabado, mas um ser em processo” (p. 10).

“O homem não é um ser acabado, mas um ser em processo” (p. 10).

“O homem não é um ser acabado, mas um ser em processo” (p. 10).

“O homem não é um ser acabado, mas um ser em processo” (p. 10).

“O homem não é um ser acabado, mas um ser em processo” (p. 10).

“O homem não é um ser acabado, mas um ser em processo” (p. 10).

“O homem não é um ser acabado, mas um ser em processo” (p. 10).

“O homem não é um ser acabado, mas um ser em processo” (p. 10).

“O homem não é um ser acabado, mas um ser em processo” (p. 10).

“O homem não é um ser acabado, mas um ser em processo” (p. 10).

“O homem não é um ser acabado, mas um ser em processo” (p. 10).

“O homem não é um ser acabado, mas um ser em processo” (p. 10).

“O homem não é um ser acabado, mas um ser em processo” (p. 10).

“O homem não é um ser acabado, mas um ser em processo” (p. 10).

“O homem não é um ser acabado, mas um ser em processo” (p. 10).

“O homem não é um ser acabado, mas um ser em processo” (p. 10).

“O homem não é um ser acabado, mas um ser em processo” (p. 10).

António Bragança, em *Lições de Literatura Portuguesa*, cita Oliveira Martins, um dos mestres da historiografia em Portugal, a propósito das considerações que fez sobre o assunto. O problema do chamado “humor manencórico” (i.e., o preceituarismo escrupuloso, quase doentio, de que trata o capítulo dezenove do *Leal Conselheiro*) e outras observações do “mesmo jaez dispersas por todo o livro, foi levado a concluir que D. Duarte era um doente mental, um abúlico e hipocondríaco” (200). Neste particular, diz Bragança:

Júlio Dantas compartilhou da mesma opinião. A crítica esclarecida não pode concordar com tais conclusões precipitadas. Esta é a opinião do Padre Domingos Maurício e do médico psiquiatra Faria de Vasconcelos, entre outros. Rui de Pina chamou-lhe [Dom Duarte] até “homem alegre e de gracioso recebimento” (200).

Concorda, finalmente, com o valor positivo atribuído à discutida figura do prosador, vendo nele a idéia de “formação de um tipo de homem superior, pleno de saúde moral e física, tão necessário para as gestas marítimas que iam iniciar-se. E aqui reside o seu alto significado didático” (199). Desta forma, e em meio a discussões polêmicas, o caso Dom Duarte ficou na tradição lusitana como a expressão ideológica do gênero doutrinário, exemplar e didático, orientado para a formação moral e nacionalista de uma mentalidade cultural vazada em padrões conservadores.

Na paródia satírica de Almeida Faria, a prevalência deste aspecto arcaico, atrasador da evolução mental e do comportamento dos esquemas portugueses, constitui o seu alvo de ataque. Duas direções básicas orientam esta crítica: a presença de idiosincrasias resultantes da posição classista tradicional (com suas excrescências de hábitos e costumes ultrapassados) e o seu decorrente ufanismo passadista e decadente, teimoso em manter prerrogativas adquiridas com a finalidade de satisfazer conveniências.

Cortes propõe uma ruptura destes valores, fazendo uma retomada de motivos do passado para se referir a situações do presente imediato. Assim, a situação do proletariado, um dos assuntos emergentes do momento atual de que trata a narrativa, é enfocado

por meio da aproximação irônica de condições de tempos diversos que se superpõem. É o caso da referência ao tipo de trabalho de Piedade. Obrigada a jejuar até às sete horas da manhã, desde a hora em que madruga para dar conta dos serviços da casa, a situação precária desta personagem é criticada através da paródia satírica que se estabelece em relação aos preceitos e ensinamentos morais, recomendados pelo *Leal Conselheiro* para o regimento do estômago. O mecanismo da intertextualidade funciona aqui nos mesmos moldes anteriores. No texto de *Cortes*, lê-se:

[P]iedade acorda sempre mal contente e, *sobre o dormir*, em não passando *hora* ou mais, *não bebe coisa* que se veja. Este poder *sofrer* até às sete que não beba é *muito bom*, entende, sem esquecer que *o estômago não deve trazer frouxo* ou *desabotoado*, à solta, largo esbarrigado, antes *apertado* como os peitos que nem tem tempo de mirar no caco ou caca de espelho da casa-de-banho . . . cubículo sem chuveiro . . . (155; segue-se uma descrição pormenorizada das miseráveis condições de vida e das instalações da criadagem na casa dos patrões).

No *Leal Conselheiro*, lê-se o seguinte texto que se intertextualiza na passagem acima:

Sobre o dormir, até que passe uma *hora*, *não beber por cousa que seja*. . . *Sobre* grão trabalho, que o corpo estê esquentado, *é muito bom sofrer* o comer e beber até que o corpo estê em razoada temperança. . . *O estômago não deve trazer* *desabotoado*, nem *frouxo*, mas igualmente sempre *apertado* (438).

O livro de Dom Duarte aconselha “sobre o dormir” em relação ao descanso da sesta. Almeida Faria processa o desvio parodístico, invertendo as situações: o “poder sofrer [de Piedade] até às sete que não beba”, que seria muito bom, é o conselho ironizado do moralista, pois a personagem está em jejum de manhã, e já começa os estafantes trabalhos proletários da casa, mas mesmo assim não pode esquecer que o “estômago não deva trazer frouxo ou desabotoado”.

Nesta linha satírica, a narrativa de Almeida Faria propõe uma leitura que discute princípios fundamentais da ética tradicional, procurando inventariar situações típicas em que ela se repercute, desde o âmbito familiar até o campo das instituições sociais de organização e regime coletivos. Filiando-se à categoria do conhecido romance de idéias, a colocação dos seus temas e problemas utiliza-se das personagens, em ambientes e condições específicas, para indicar as suas argumentações básicas. Assim é que, através dos pais, são analisadas as coordenadas que compõem a estrutura de uma família e classe social que sofrem as vicissitudes e os efeitos da decadência dos seus padrões tradicionais vis-à-vis a mudança dos tempos. As demais personagens formam um coro que ressoa as conseqüências desta problemática e servem para direcionar os vários aspectos que ela assume: os meninos têm uma educação repressiva, os criados da casa sofrem por sua condição social, e os filhos mais velhos associam-se a esquemas de renovação, funcionando como caldeadores de desejos e aspirações, colocados em vários níveis da narrativa. De todo este complexo, ressalta o projeto ideológico do autor, o qual se verifica por meio do tratamento estético que imprime aos conteúdos narrados. Neste particular, a prática intertextual da paródia e a sátira são os recursos adotados por Almeida Faria para sintonizar os quadros da realidade, a cujos fatores faz incidir o seu ponto de vista crítico. Neste sentido, o seu centro de interesse é obter uma visão clara do modo de ser e procedimento da mentalidade portuguesa frente às necessárias mudanças por que deve passar, dentre elas, a reforma social e cultural, condicionadas por transformações políticas. Com vistas a estas orientações, o legado moral da tradição é o aspecto que mereceu maior atenção por parte do autor, o qual encaminha a discussão até atingir o seu condicionante principal: o fator religioso. Em *Cortes*, as bases culturais e históricas, enraizadas num catolicismo de fontes medievais, passam por um verdadeiro tratamento demolidor. Para assim proceder, a narrativa busca os fundamentos desta moralidade, encontrando no preceiturismo doutrinário o seu ponto de partida. Deste tipo de ensino e educação autocrática, baseados nos rudimentos precon-

ceituosos da experiência e no virtuosismo dos exemplos dos chamados “pais da pátria”, Almeida Faria deriva os temas principais de sua crítica.

A assimilação popular e folclórica deste tipo de formação é retratada não só nas personagens socialmente inferiores (Piedade, Estela e Moisés) mas também em passagens mais revolucionárias que satirizam o ambiente religioso, o qual já se apresenta em processo de desmitificação desde *A Paixão*. Existe uma relação homológica que estende a crítica irreverente à moral católica a outras instituições -- o casamento, as festas tradicionais em família ou não, o exército e a guerra -- tendo por base a noção dos métodos exemplificados pela citação do *Leal Conselheiro*.

A idéia da justificação e eficácia destes aconselhamentos é descrita em referência à sua política de atuação espiritual tradicionalmente adotada. Assim, o assunto da guerra colonial é considerado como um motivo para “converter à santa fé alguns dos raros reticentes mas muito amados filhos de aquém e além mar em África” (187). Em *Cortes*, esta ideologia é tratada com uma ironia que põe em evidência a demagogia dos seus princípios. Almeida Faria, para assim proceder, acentua o aspecto ridículo do barbarismo grotesco das práticas receitadas para a conversão do nativo, fazendo deste modo uma sátira a todo o processo da civilização portuguesa na sua empresa colonialista: as medidas utilizadas iriam desde a tortura física mais cruéis (como a castração) até as provações mais mórbidas, como a de terem os colonos que comer os seus próprios e alheios excrementos.

Conforme se verificou antes, o tema da repressão e da violência, utilizadas em virtude da formação moral e religiosa, supõe a necessidade maniqueísta da extirpação do sexo, o qual é considerado como uma atividade perniciosa. Este preconceito arcaico incluiu-se nesta mentalidade como um mecanismo de domínio que se manifesta nos vários níveis de sua atuação, desde o familiar até o político-social. Contra este estado de coisas, Almeida Faria orienta, simbólica ou diretamente, a colocação dos temas principais da sua narrativa, quer ao nível do seu conteúdo, quer ao nível da sua expressão estilística. Desta maneira,

apresenta discussões em torno dos seguintes binômios: repressão versus liberdade, regime de controle versus autonomia de renovação, tragédia do totalitarismo versus comédia da democracia, imitação parafrásica do modelo versus paródia reversiva.

Entretanto, para além de um programa de ação pragmática, esboçado com vistas à solução destas antinomias, é o poder desopressor, sublimador e renovador do instinto genésico que impulsiona a esperança em uma nova vida, orientada para a liberdade. Assim é que, mesmo uma personagem agnóstica como André, pergunta-se: “o que fazer? . . . [e conclui] temos sexo, usemo-lo, temos mãos, trabalhemos, que a nossa lamentação ao menos seja um canto verdadeiro . . . a salvação não está senão em mim, no meu sexo, no prazer, ou num filho talvez . . .” (91).

Assim sendo, todas as personagens (não importando os meios que usam) sentem a urgente necessidade de uma renovação isenta de imposições e limitações, desde aquelas de origem tradicional até as provenientes das contingências sócio-políticas, instituídas na realidade presente. Daí o recorrente apelo à vitalidade do sexo. A pulsão sexo-vida é o resíduo que sobra da degradação; é o ato primordial do ser humano que busca na aproximação, cega às vezes, com o outro a identificação consigo próprio e com a vida, tentando obter uma comunhão mais autêntica, para além dos estamentos corrompidos e falidos das estruturas históricas e culturais.

A presença do elemento erótico tem a ver com a construção de uma linguagem anti-convencional e livre de interdições preconceituosas, ditadas pelo senso da moral comum. Já se comentou sobre a relação que existe entre a livre expressão vocabular, referida a assuntos ligados à prática sexual, e a proposta satírica dirigida a padrões sociais de uma educação tradicional de fundo puritano e conservador. Almeida Faria utiliza-se deste processo para descrever cenas de intimidade doméstica, com informações redundantes que garantem a fixação da mensagem. Exemplo disto é a enumeração caótica e repetitiva de termos do calão popular, empregados para designar o objeto fálico do prazer, na seguinte passagem que narra o ato de copulação de André e Sônia no banheiro da casa:

os textos discussões em torno das questões de gênero e da sexualidade, bem como de outros temas de interesse da comunidade.

Os textos são apresentados em uma linguagem simples e acessível, com o objetivo de facilitar a compreensão e a participação dos leitores.

Os textos são apresentados em uma linguagem simples e acessível, com o objetivo de facilitar a compreensão e a participação dos leitores.

Os textos são apresentados em uma linguagem simples e acessível, com o objetivo de facilitar a compreensão e a participação dos leitores.

Os textos são apresentados em uma linguagem simples e acessível, com o objetivo de facilitar a compreensão e a participação dos leitores.

Os textos são apresentados em uma linguagem simples e acessível, com o objetivo de facilitar a compreensão e a participação dos leitores.

Os textos são apresentados em uma linguagem simples e acessível, com o objetivo de facilitar a compreensão e a participação dos leitores.

Os textos são apresentados em uma linguagem simples e acessível, com o objetivo de facilitar a compreensão e a participação dos leitores.

Os textos são apresentados em uma linguagem simples e acessível, com o objetivo de facilitar a compreensão e a participação dos leitores.

Os textos são apresentados em uma linguagem simples e acessível, com o objetivo de facilitar a compreensão e a participação dos leitores.

Os textos são apresentados em uma linguagem simples e acessível, com o objetivo de facilitar a compreensão e a participação dos leitores.

Os textos são apresentados em uma linguagem simples e acessível, com o objetivo de facilitar a compreensão e a participação dos leitores.

Os textos são apresentados em uma linguagem simples e acessível, com o objetivo de facilitar a compreensão e a participação dos leitores.

Os textos são apresentados em uma linguagem simples e acessível, com o objetivo de facilitar a compreensão e a participação dos leitores.

[C]erteiro êmbolo embatente, martelo rijo soando sino, enxada que cava, arado que lavra, seta que espeta, cabeçudo peixe-sapo, meio marreta meio porreta, gargalo sem garrafa, prego cego, espingarda aperrada, oboé, avena flauta, clarinete, fole de ferreiro, marrante rombo, escacha-pecegueiro, derruba-grelos, fende humos, tição em túnel, punho em bracelete, compridez de dedo em luva estreita, curtidor de corte com colossal em treva e guerra que não acabam quando se separam sem falar nem olhar-se, juntos uma hora? mais . . . (199).

O aspecto visual desta comparação com objetos, os quais sugerem metonimicamente a imagem e ação do fálico, constrói-se por meio de uma acumulação descritivista que desconvenacionaliza consensos da retórica tradicional. Este é um processo que, ao nível estilístico, demonstra a irreverência crítica de *Cortes* ao ideologema da exemplaridade moralista parodiada e satirizada nesta narrativa. O aspecto agressivo do objeto-símbolo erótico está ligado aqui àquela idéia da revitalização do sexo como forma de realização, e a sua explosão tem a ver com a quebra de estruturas. João Carlos, tentando atravessar toda a miséria que lhe desce pela garganta abaixo, salta cego ao império dos sentidos, buscando com Marta uma conjugação de energia erótica. O seu rompimento seria, no dizer da personagem, de “corpo inteiro”, referindo-se aqui ao que de natural lhe sobrara: a capacidade sensual do amor, como recurso para uma futura sobrevivência, a se realizar da seguinte maneira conjugada:

[S]uas fendas, mãos, seios, joelhos e axilas e virilhas, flanco, falo, testículos, artelhos, e pentelhos, o teu que é meu no meu que é teu, doseando movimentos, não poupando-evitando, antes levando tudo ao extremo, único lema e lei quando eu puser por cima dos teus ombros as coxas para que estejas dentro de mim mais apertadamente, quando teu turno for de seres o torno de lavrar minha sombra, seres pua, pau, engenho de tecer o prazer a fim de fazer grande este desejo. . . .
Havemos de fazer de cada vez um verão, verei, verás, verão, veremos (231).

Entretanto, o sentido eufórico desta promessa libertadora de Marta não se completa. Isto por causa da existência de uma circunstância que condiciona o tratamento temporal da narrativa. Por se tratar de um discurso que se cola à contemporaneidade de assuntos extraídos da realidade imediata, *Cortes* sofre, como esta, os impasses de um tempo inacabado, onde quase tudo ainda está por se definir como conseqüências de recentes transformações. A co-existência de um enredo que se cola à atualidade do referente, provindo da realidade externa e que procura tirar daí as suas motivações literárias básicas, provoca uma questão de perspectiva, a qual deve ser cuidada pelo autor a fim de evitar soluções incoerentes e comprometedoras do futuro da leitura de sua obra.

Não obstante isto, Almeida Faria ultrapassou esta problemática através de dois procedimentos, ambos de natureza formal: primeiro, para evitar o risco do depoimento, comprometedor do aspecto ficcional, utiliza-se da técnica polivalente da intertextualidade e seus efeitos; segundo, a fim de conferir maior conseqüência ao desenvolvimento do seu assunto, insere-o posteriormente num projeto mais amplo, completando-o com o livro seguinte: *Lusitânia*. Foi só depois disto que o autor nomeou as três narrativas -- *A Paixão*, *Cortes* e *Lusitânia* -- como *Trilogia Lusitana*.

Apesar desta preocupação estrutural, a própria maneira de tratar os temas de *Cortes* justifica o impasse aparente do seu final que, depois de uma série de problemas antes levantados, apresenta os protagonistas João Carlos e Marta encurralados num apartamento de Lisboa, alheios a tudo que não fosse sexo e droga. Esta alienação tem um sentido: é uma maneira de contestar, passivamente através da omissão, as estruturas antes amplamente criticadas. Para refletir a irresolução dos quadros da realidade, as personagens são aliciadas por outras motivações que, entretanto, continuam dando ensejo a novos comentários críticos e satíricos. Assim, Marta, sob o efeito de estupefacientes, entra em estado de alucinação e começa a proferir "sentenças de latrina: a castidade é o seu próprio castigo, a guerra garante a mais valia, vamos nela investir os filhos dos vizinhos, a

cada bichinho os seus gozinhos, a cada bichão o seu gozão, abracabrão, toma o corno torto, dá-me o corno são, ninguém se rebanha no mesmo rio" (243).

Esta alienação provocada não obsta, todavia, a manifestação de uma espécie de consciência analítica. Pelo contrário, a estimulação hiperestésica é uma ajuda para o discernimento perspicaz dos contrastes problemáticos da realidade conturbada. Neste momento, aproveitando a lucidez doentia da personagem, o projeto de crítica ideológica do autor-narrador utiliza-se de informações adicionais, extraídas de novos repertórios, para referir as suas experiências. Isto acontece na cena em que Marta está a ouvir, em companhia de João Carlos, o rádio e se inquieta com a telefonia "a faladrar, palestra que . . . [lhe] irrita sobre a comunicação de massas, massemerda, emissor, receptor, canais, códigos . . ." (243). A seguir, faz, ainda sob o efeito da droga, experiências fascinantes: conecta um disco de Bob Dylan ao écran do televisor e tudo se transforma caoticamente: sons em cores, cores em sons; ouve frases de entrelinhas que se entrecrocavam, motivadas por estes efeitos, na sua alterada capacidade perceptiva. No plano estético da linguagem, produz-se uma sucessão de combinações de imagens sinestésicas. Os recursos do instrumental eletrônico, incorporados à técnica da narração, contrastam-se -- e aqui entra o aspecto satírico da situação -- com a descrição denotativa, em forma de reportagem, da precária condição sócio-econômica da classe laboral, vítima da exploração de uma ditadura capitalista de controle militar. A radiofonia noticia que, nos serviços navais, os esfaimados operários sofrem. E a perspectiva literária da narrativa assim os descreve:

[M]oscas mortas arrastadas pelas esquinas deste Bairro Alto [i.e., um bairro central de Lisboa] entre gatos e espinhas, tripas de peixe . . . retrato duma espécie de pátria à espera que o tiraninho fuja e a ditamole engula ou que a ditadura estique caindo do pedestal do Cristo-Rei-saca-rolhas sempre presente diante da miséria de fazer abrir de espanto os braços à mais incrédula estátua . . . (246).

O emprego do trocadilho, próximo à chalaça, retrata a decadência material e moral da pátria a caminho de um colapso final. As páginas finais de *Cortes* são um verdadeiro

hino à desesperança, onde o tom cáustico se mistura à impiedade da demolição. João Carlos constrói uma visão panorâmica da degradada Lisboa, microcosmo da problemática nacional. Para isto, seleciona pontos em referência a locais específicos da cidade. Estas categorias espaciais apresentam-se saturadas de significação, pois possibilitam uma leitura interrelacionada de aspectos do contexto geográfico em referência ao cultural, através do percurso da história.

Cortes termina a sua narrativa desta maneira, fazendo menção a duas marcas espaciais-temporais: uma delas é a imagem (lembrada em várias passagens anteriores) do rio Tejo, o qual funciona como um signo representativo do desenvolvimento da civilização portuguesa. Testemunha de glórias passadas, é agora descrito por João Carlos como o rio urbano da nação em precárias condições, onde “não se vê paquete entrando, clássico à sua maneira, há é caboverdeanos contratados por salários miseráveis, vivem perto do rio como para poderem regressar às suas ilhas secas antes de serem sugados pela cidade” (247). Em meio a esta proletária miséria, em que os operários são comparados a uma força de trabalho parasitário que se vende vergonhosamente, o “Tejo, indiferente passa, poema citadino [referência aqui ao rio cantado por Camões e outros tantos poetas de tempos passados] . . . quando foi [pergunta Marta] que esta cidade ficou sórdida assim?” (247).

E o quadro satírico desta realidade, palco de perplexas incertezas e frustrações, se completa com o depoimento de João Carlos no último capítulo. Discorrendo sobre as razões que motivaram as suas desencantadas impressões sobre o Portugal dos seus dias, sumariza todo o seu desprezo da seguinte maneira:

[M]erda de pátria, azar ter caído aqui, ninguém nem nada me consola, desastre de ter tomado o comboio errado, em descensão há séculos, apodrecido por dentro, por fora velho cagado, arrumado em ramal fechado, atacado da demência do passado, mantido em vida por extremo artifício, tresanda a bafio, a morte, a melancolia inglória. Malta tresmalhada em apatia, em desespero sufocada, resigna-

ção desconsolada, cansada de outroras glórias exageradas agora pela memória, desgraçada, fácil de contentar a postas de bacalhau, apostas de totobola, lotaria que anda amanhã à roda, frouxa malta, de genica falta, de energia fraca, molen-gona fantasia e imaginação que mais não dão senão para contar piadas, inventar anedotas, amargas, alarves, palavriado político, calúnia, vigarice” (251).

A outra marca espacial-temporal, que funciona na narrativa como motivo de leitura contextual, é aquela que faz referência a um monumento histórico localizado no centro da cidade. Trata-se da famosa e intrigante estátua de Eça de Queirós. Nela, o expoente do movimento realista-naturalista português está ironicamente representado, pois apresenta-se sustentado por uma musa de aspecto romântico. A passagem de *Cortes*, que a isto se refere, é a seguinte: “J.C. insiste em peregrinar pela estátua do Eça rumo ao Tejo . . .” (247). Esta menção, aparentemente irrelevante no plano episódico, possui, entretanto, uma significativa importância ao nível da motivação temática. Constitui um elemento que deve ser considerado em relação contextual. A aproximação destas duas imagens (a do escritor e a do rio) conota um posicionamento irônico frente ao seu significado, visto que produz um efeito parodístico de intenção satírica. Tendo-se em mente a descrição metafórica do que o Tejo representa para a personagem, a presença intersemiotizada do motivo Eça compõe uma estrutura dialógica que deve ser decodificada.

É sabido que, no panorama da novelística portuguesa do século XIX, esta figura literária situa-se, com força ímpar, como prosador da realidade social nos seus variados aspectos culturais, pois suas obras formam um amplo painel que abrange uma larga escala: desde o comentário de costumes até a crítica, a sátira e a caricatura dos assuntos, tipos e temas ligados à vida portuguesa. Para o caso da referência eciana em *Cortes*, deve-se considerar especialmente a problemática exposta no livro *O Crime do Padre Amaro*. Nesta obra -- escrita entre 1878 e 1879, no início da carreira do seu autor como escritor realista -- Eça de Queirós coroa-se de êxito como o mais expressivo e polêmico representante da crí-

tica à decadente sociedade do seu tempo. Focalizando a sua sátira em direção à degenerescência moral que grassava por entre as principais instituições, o autor encerra este romance com a mais cínica e desacreditada consideração sobre os princípios ideológicos e sobre a realidade cultural portuguesa.

Em vários aspectos, o conteúdo do capítulo final de *O Crime do Padre Amaro* pode ser aproximado, estrutural e tematicamente, ao tipo da problemática tratada por Almeida Faria em *Cortes*. Um deles refere-se à localização e à espécie de comentários das cenas finais em ambas as narrativas, as quais tem Lisboa como palco dos seus acontecimentos. Esta francófila capital, nos fins do século passado, é descrita por Eça nas alusões que faz à atmosfera de alarme que se verificava nos meios sociais. A inquietação era motivada por noticiários de recentes fatos e acontecimentos que, vindos da França, envolviam o contexto europeu: eram as manifestações socialistas dos fins de maio de 1871, com a ação político-revolucionária da chamada Comuna de Paris e da Internacional. O autor retrata a hipócrita indignação dos meios aristocráticos e burgueses lisboetas, condoídos pela sorte do regime político francês e revoltados contra a insurreição proletária anti-imperialista e monárquica que prometia tomar Paris.

Em meio a um ridículo debate sobre a situação, são colocadas as corruptas personagens do romance: os adúlteros Padre Amaro e seu superior, o Cônego Dias. Estes representantes oficiais da religião encontram-se numa praça central de Lisboa com o hipócrita e demagogo Conde de Ribamar, figurão político e estadista da monarquia lusitana, o qual, entre temeroso e cinicamente apoiado em suas convicções, manifesta-se contra a insurreição da Comuna e a possibilidade de um movimento semelhante a este em Portugal. Coloca o Conde, ironicamente, a esperança da nação nas mãos “zelosas” da instituição clerical, cujos representantes são os próprios transgressores de seus princípios. Eça de Queirós, após este diálogo, retoma o foco narrativo em terceira pessoa para traçar a mais demolidora sátira às condições sociais da vida diária nas ruas da cidade, cujo pano-

rama Ribamar havia, em diálogo direto, descrito como sendo um “cenário de paz, animação e prosperidade”:

E com grande gesto mostrava . . . [o Conde ao Padre Amaro e ao Cônego Dias] o largo do Loreto, que áquella hora, n’um fim de tarde serena, concentrava a vida da cidade. Tipóias vazias rodavam devagar; pares de senhoras passavam, de cuia cheia e tacão alto, com os movimentos derreados, a pallidez chlorótica duma degeneração de raça; n’alguma magra pileca ia trotando algum moço de nome histórico, com a face ainda esverdeada da noitada de vinho; pelos bancos da praça gente estirava-se n’um torpôr de vadiagem; um carro de bois, aos solavancos sobre as suas altas rodas, era como o symbolo de agriculturas atrasadas de séculos; fadistas gingavam, de cigarro nos dentes; algum burguez enfastiado lia nos cartazes o annúncio d’operetas obsoletas, nas faces enfezadas de operários havia como a personificação das indústrias moribundas . . . E todo este mundo decrepito se movia lentamente, sob um céu lustroso de clima rico, entre garotos apregoando a loteria e a batota pública, e rapazitos de voz plangente offerecendo o *Jornal das pequenas novidades* . . . (608-11).

Tecendo estas considerações, de tom muito semelhante ao de Almeida Faria em *Cortes*, as linhas finais de *O Crime do Padre Amaro* colocam as personagens junto às grades da estátua de Camões:

E o homem d’estado, os dois homens de religião, todos os três em linha, junto às grades do monumento, gozavam de cabeça alta esta certeza gloriosa da grandeza do seu paiz, -- alli ao pé d’aquelle pedestal, sob o frio olhar de bronze do velho poeta, cavalleiro forte, a epopéia [i.e., *Os Lusíadas*] sobre o coração, a espada firme, cercado de chronistas e dos poetas heróicos da antiga pátria -- pátria para sempre passada, memória quasi perdida! (608-11).

As últimas palavras deste romance -- “pátria para sempre passada, memória quase perdida!” -- são exatamente as mesmas que aparecem como epígrafe no princípio do dis-

com o mesmo nome, em inglês, porém, também como sendo um "caso de uso" de um sistema de produção.

Em termos de metodologia, a pesquisa foi realizada em uma abordagem qualitativa, com o uso de técnicas de análise de conteúdo, análise de discurso e análise de texto. A coleta de dados foi realizada por meio de entrevistas semiestruturadas com especialistas em matemática e em educação matemática, bem como por meio da análise de documentos produzidos por esses especialistas. A análise dos dados foi realizada por meio da análise de conteúdo, análise de discurso e análise de texto. Os resultados da pesquisa foram apresentados em uma forma de narrativa, com o uso de citações e exemplos para ilustrar os pontos principais da pesquisa.

3.1. O contexto da pesquisa

Esta pesquisa foi realizada no âmbito do projeto de pesquisa "A matemática no ensino fundamental: uma abordagem qualitativa", financiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

O objetivo principal da pesquisa é investigar o uso da matemática no ensino fundamental, com foco na compreensão das práticas pedagógicas e dos processos de aprendizagem. A pesquisa foi realizada em uma escola pública de uma cidade do interior do Brasil, com a participação de professores e alunos do ensino fundamental.

Os dados foram coletados por meio de entrevistas semiestruturadas com professores e alunos, bem como por meio da análise de documentos produzidos por esses sujeitos.

curso narrativo de *Lusitânia*, servindo para posicionar a importância de *Cortes* em relação à trilogia. Isto vem comprovar, ao nível do projeto ideológico e estético do autor, a consciência que tem da intertextualidade como efeito parodístico e satírico. Só assim pode-se compreender perfeitamente o alcance irônico daquela referência anterior: “J. C. insiste em peregrinar pela estátua do Eça rumo ao Tejo” (247). Almeida Faria percebe, em sintonia com as mais recentes descobertas da semiótica literária, que uma maneira de se ler, com eficácia crítica, a realidade presente é referi-la ao amplo quadro de sua formação cultural. Daí a presença de Eça de Queirós em *Cortes*, em interrelação dialógica com a figura de Camões que aparece em ambos os autores.

Cortes, declaram as palavras finais, é a narrativa de um “Tempo de gente cortada”. Esta enunciação, que é do próprio autor, deve ser entendida como sinônimo de dissecação e de desolação, idéias que Almeida Faria procura transmitir não só através do conteúdo mas também da estrutura, utilizando-se da técnica cinematográfica da *montage*. Apesar do aspecto fragmentário e desarticulado da narrativa, em consonância foco-problemática com o retrato decomposto da realidade, no final, para além disto tudo, o que se concretiza como mensagem é uma palavra de esperança de quem não quer deixar-se levar pela catástrofe. A salvação do homem, aniquilado pelas contingências dos mecanismos da sua própria cultura, é colocada aqui como um desejo sem significado, a não ser que este seja considerado como a instintiva vontade de viver. Daí Marta dizer a João Carlos que a resistência deles deveria ser construída de maneira vulcânica, a fim de poderem ver “terra diferente entre estrume e astros e galáxias que, indiferentes, nos fazem, desfazem, contemplam lá do alto das esferas geladas” (252).

Esta reabilitação existencial retoma a característica eufórica do anterior discurso mitopoético do autor, o qual se desmitificara pelo procedimento da inversão parodística e satírica. Entretanto, a perspectiva que reconstrói o tema da necessidade da vida muda de referência: não é mais João Carlos o canalizador desta motivação, e sim Marta. Neste sen-

tido, o dinamismo feminino, proposto no final da narrativa, apresenta-se em frontal oposição à passividade sofredora das subjugadas mulheres da sexta-feira santa, a quem é dedicada *A Paixão*. O redimensionamento deste aspecto temático, em consonância com o assunto da renovação das estruturas tradicionais, considera o importante papel que esta personagem passará a assumir na seqüência narrativa de *Lusitânia*. Nas últimas linhas de *Cortes*, que lhe são dedicadas, menciona-se a sua atuante vontade. Marta está disposta a tudo realizar, e este sentido de luta é por ela mesma assim descrito:

[T]udo ser, apetecente de todos os projetos maiores que nós mesmos, mesmo aqueles destinados ao fracasso, luta pela suprema sobrevivência, libertação da prisão onde nos metemos, prendemos, vigiamos, espiamos, torturamos, desterramos, enterramos, enganamos, matamos. Sem regresso, sem remédio? olhar ferozmente em frente, a fim de não me suceder como à mulher de Lot. Concordas [dirige-se a personagem, neste monólogo interior, a João Carlos, parceiro seu escolhido para enfrentar a situação]. Sou signo do leão, tu touro, ambos de patas postas sobre o peso do solo. Se por vezes voamos é para ver mais longe outro cenário. Este não presta. Isto é poço onde pouco se passa e esse passa sem ninguém dar por nada. Basta (252).

Deste modo, reestabelecem-se motivos simbólicos anteriores. A realidade é conotada novamente em referência ao substrato bíblico: Lisboa é agora comparada aos vícios infernais das cidades de Sodoma e Gomorra, da qual a consciente Marta, mulher de João Carlos (Lot), pretende evadir para construir uma nova vida, isenta da corrupção. A conjugação dos arquétipos astrológicos (o leão e o touro) retoma as noções significativas destes elementos: o princípio solar leonino associado ao princípio lunar taurino. Entretanto, há aqui uma inversão de funções, pois o feminino perde a sua categoria original, relacionada com o aspecto instintivo e natural da lua, para assumir uma força ativa, proveniente da idéia do sol como símbolo do poder racional. O embate contrastivo destas duas person-

gens, assim caracterizadas, será responsável pelo tipo de relacionamento que entre elas vai se estabelecer vis-à-vis a sua interação com a problemática do enredo desenvolvido em *Lusitânia*. Neste livro, Almeida Faria ainda trata da realidade portuguesa, apresentando uma versão da atualidade histórica em suas coordenadas principais.



CAPÍTULO III

LUSITÂNIA E A VERSÃO DA HISTÓRIA

A narrativa de Almeida Faria assume direções nítidas em relação a assuntos que se referem à problemática realidade de um período bem definido na vida da nação portuguesa. Trata-se da mais recente revolução ocorrida nos quadros da política do seu governo na fase continuada da ditadura capitalista e militar pós-Salazar. Os eventos e temas levantados pelo autor, em referência a este contexto, obedecem, portanto, a uma cronologia situada entre os agitados anos de 1974 e 1975, quando ocorrem acontecimentos e mudanças importantes a nível nacional, tais como a revolução de aspecto socialista de 25 de Abril de 1974 e o conseqüente fim do colonialismo português em terras africanas.

Desta forma, em correspondência com o que ocorre no contexto social, a vida das personagens reflete o seu compromisso com as condições dos tempos. Estas marcam-lhes as idéias e os valores que adotam para fazerem face às várias circunstâncias ocorridas em virtude das transformações no país. O tratamento deste substrato entra na narrativa como motivação do seu enredo e, através dos recursos da linguagem, os seus assuntos transformam-se (de acordo com a sua natureza) em temas específicos. Assim é que o aspecto profético da revolução do proletariado é tratado com uma adequada simbologia em *A Paixão*. Cortes procura, por meio da paródia e da sátira, um enfoque mais direto e realista. A técnica utilizada em *Lusitânia*, além de continuar os procedimentos da narrativa anterior, procura uma coesão do tempo e do espaço da ficção com a agenciamento destes mesmos elementos na realidade exterior imediata, surtindo deste processo importantes efeitos ao nível da representação.

O tipo de discurso desta narrativa caracteriza-se pela modalidade epistolográfica, visto que a sua quase totalidade é composta por cartas de autoria das várias personagens que se correspondem alternadamente ou não. A preocupação em datar por extenso as correspondências significa uma maneira do autor-narrador garantir a objetividade das refe-

rências em relação ao transcurso dos acontecimentos marcados pela história, relacionando-os, ao mesmo tempo, aos núcleos problemáticos da vivência interior de cada personagem. A necessidade que elas têm de escrever, a fim de darem conta do que ocorre, dota a narrativa de um maior poder de análise. Como consequência disto, a cronologia da escrita flui em compasso com a presença material do tempo e do espaço, dos quais as personagens transcrevem as experiências dos seus deslocamentos. A concentração destas categorias em unidades reduzidas -- tais como o lugar e o um único dia no ambiente fechado de *A Paixão e Cortes* -- cede lugar, em *Lusitânia*, a um alargamento: o mapa das ações descreve um percurso em direções mais variadas, abrangendo aproximadamente um ano.

As datas e as localidades, em que as cartas são escritas, situam este período entre 14 de abril de 1974 -- portanto logo após o dia em que toma lugar a narrativa de *Cortes* -- e 7 de maio, entre 12 de setembro e 1 de outubro deste mesmo ano e entre 11 e 30 de março do ano seguinte. Os hiatos que se verificam nesta prática epistolográfica constituem um fato importante para a análise do projeto literário adotado pelo autor nesta narrativa. Almeida Faria, ao registrar alternadamente a perspectiva das personagens em relação aos acontecimentos e/ou suas reflexões diárias, manipula a impressão de que o registro literário independe do reflexo direto da realidade externa, estabelecendo assim limites muito nítidos para a autonomia da ficção em relação ao real.

Decorrente desta problemática, o autor se apresenta como um mero colecionador de possibilidades narrativas, sem a obrigação de dar conta de uma direção única do enredo, o que fatalmente aconteceria se se limitasse a um ângulo de visão cronologicamente definido. Assim, sente-se mais à vontade para selecionar os momentos e os assuntos que cada personagem perspectiva de acordo com as suas condições, experiências e interesses. Daí o alargamento temporal e espacial antes referido, pois as várias personagens se deslocam por locais diversos, de onde escrevem as suas cartas e onde o tempo também se diferencia em consonância com os acontecimentos, tanto exteriores quanto interiorizados. Dentro

deste esquema funcional, e de acordo com o projeto ideológico presente na narrativa, são estruturados temas e problemas referentes aos fatos da história e da realidade enfocada.

A Literalidade e a Figuração

Comentou-se antes que, devido à qualidade específica da sua forma epistolográfica, o discurso narrativo de *Lusitânia* não se apresenta como um reflexo puro e simples dos aspectos do mundo real. Embora haja uma tendência para equiparar-se à realidade através da diversidade e objetividade testemunhal das várias personagens, ainda assim esta literalidade não é total. Isto porque, além do seu carácter documental, as cartas -- com a sugestão de estarem a ser redigidas no momento de sua leitura pelo leitor ou soltas no tempo, como simples fragmentos de uma redação anterior -- os monólogos interiores e os textos em terceira pessoa (embora poucos) apresentam-se carregados de notações irônicas, nas quais se depreende a presença do autor e/ou de auto-reflexões das próprias personagens. Devido à subjetividade que caracteriza estes expedientes e em virtude dos necessários artifícios miméticos da reprodução literária, a narrativa de *Lusitânia* não abre mão da qualidade figurativa da linguagem.

Frye comenta sobre este aspecto que se manifesta mesmo nas obras mais positivamente realistas, as quais, a fim de adquirirem um tratamento estético mais expressivo, afastam-se da literalidade dos assuntos. Isto acontece, em especial, com o tipo de literatura de interesse temático, a qual constrói, em cima da realidade concreta, um paralelo sentido parabólico ou alegórico que facilita a formação de conceitos e pontos de vista críticos. Este recurso figurativo adquire uma maior ou menor presença de conteúdos ideológicos, dependendo do grau de explicitação com o qual "a poet [ou qualquer criador literário] . . . indicates the relationship of his image to examples and precepts, and so tries to indicate how a commentary on him should proceed" (*Anatomy* 53-54).

Para o caso de *Lusitânia*, a composição imagística dos seus motivos figurados indica, sem grande dificuldade de decodificação, o substrato que serve de referência às suas

transposições alegóricas, dada a constante preocupação do autor em orientar diretamente, através dos exemplos que escolhe, a intenção dos seus comentários. Devido a este procedimento, que “seems to be done continuously, we may say, cautiously, that he, what he is writing ‘is’ an allegory . . .” (*Anatomy* 53-54). Entretanto, apesar desta reserva conceitual aplicada a esta noção, o aspecto alegórico da narrativa é uma maneira de intensificar a análise crítica de assuntos da realidade histórica e social, dos quais Almeida Faria extrai os seus temas. Ainda mais: o jogo de aproximação e distanciamento, entre a literalidade e a conotação, é responsável pela continuidade do tom irônico característico do seu discurso, o qual se apresenta compartilhado pelos efeitos parodísticos e satíricos. Neste caso, os “precepts” e “examples” da função alegórica, discutidos por Frye, ultrapassam o nível da simples sugestão interpretativa para se aproximarem mais diretamente das condições concretas do real.

A Figuração Satírico-Parodística

As imagens que compõem as figurações alegóricas de *Lusitânia* resultam de uma sequência de comparações de carácter metafórico, as quais intertextualizam idéias e motivos recorrentes na tradição literária portuguesa. A abordagem irônica destes elementos serve à proposta de análise crítica dos conteúdos aos quais se apresentam ligados, e a verificação desta correspondência se efetua pelo procedimento parodístico e/ou satírico, adotado pelo autor desde a narrativa de *Cortes*. Dentre as comparações desta natureza, ressalta, dada a sua presença insistente nas referências que lhe são feitas, a idéia da realidade histórica da nação, a qual é metaforizada como uma embarcação encalhada e em estado de irreparável ruína.

Esta imagem constitui um verdadeiro topói, pois é uma preferência encontrada na literatura lusitana desde as suas origens: as cantigas de amigo do período medieval possuem uma modalidade característica deste motivo, conhecida como barcarola. Entretanto,

o seu tratamento alegórico dever ser considerado a partir das famosas barcas do dramaturgo do fim da Idade Média, Gil Vicente. Em *Lusitânia*, esta motivação é cultivada numa perspectiva diferenciada pelo uso de recursos estilísticos e ideológicos, os quais fazem-na adquirir conotações específicas.

A figura da embarcação -- com aproximações críticas a assuntos, aspectos e temas da realidade circunscrita -- começa a constituir-se já no princípio da narrativa, sendo mencionada várias vezes no seu decorrer: João Carlos, num passeio com Marta naquele primeiro domingo de páscoa fora de casa, contempla o Tejo ao descer pelo seu lado ribeirinho, vendo “o barco de Cacilhas [uma localidade situada na zona sul da cidade], contra as ondas a quilha em direção ao mar . . .” (261). Refletindo sobre a triste realidade material e histórico-cultural da paisagem, assim considera o aspecto decadente das barcaças de transporte transtejano, conhecidas pelo nome de cacilheiros: “Andam estragando tudo, um dia até acabarão por pôr de parte essas arcaicas barcaças que, numa regata de vapores, decerto não ganharão o primeiro prémio, contudo conquistaram um lugar na mitologia da cidade” (261).

Este motivo náutico é lembrado não só por esta personagem mas também por Marta, e há ocasiões na narrativa em que não se consegue discernir se os comentários são dos protagonistas ou resultantes da intromissão do próprio autor-narrador. Ainda nas primeiras páginas -- estando os dois namorados em Veneza, vítimas de um misterioso e aventureco seqüestro que os conduz de Lisboa até esta cidade -- é Marta, em carta à sua mãe, pondo-a ao corrente dos recentes acontecimentos, quem concebe a paisagem veneziana como um barco a tombar por entre os canais. Referindo à figura literária da Mme. de Stael, que considera como sua precursora nesta impressão, diz: “A minha antecessora Mme. de Stael compara os campanários de Veneza aos mastros dum imóvel barco, por isso mesmo mais me impressionaram as torres inclinadas” (270).

Ligada a esta imagem, a personagem comenta freqüentemente em suas cartas, a respeito desta cidade aquática que se afunda geograficamente, mas que se mantém dinâmica

o seu tratamento alegórico deve ser considerado a partir das famosas parcas do dramaturgo de fim de século. Em *Luciana*, esta interpretação é definitivamente rejeitada. O texto de *Luciana* não se trata de uma alegoria, mas de uma história real.

A figura de *Luciana* – como figura – é uma personagem que se apresenta como uma mulher real, não uma mulher alegórica. Ela é uma mulher que vive, que sente, que pensa, que age. Ela é uma mulher que se apresenta como uma mulher real, não uma mulher alegórica.

Porém, a figura de *Luciana* não é apenas uma mulher real. Ela é uma mulher que se apresenta como uma mulher real, mas que também é uma mulher que se apresenta como uma mulher alegórica. Ela é uma mulher que se apresenta como uma mulher real, mas que também é uma mulher que se apresenta como uma mulher alegórica.

Assim, a figura de *Luciana* é uma mulher que se apresenta como uma mulher real, mas que também é uma mulher que se apresenta como uma mulher alegórica. Ela é uma mulher que se apresenta como uma mulher real, mas que também é uma mulher que se apresenta como uma mulher alegórica.

Porém, a figura de *Luciana* não é apenas uma mulher real. Ela é uma mulher que se apresenta como uma mulher real, mas que também é uma mulher que se apresenta como uma mulher alegórica. Ela é uma mulher que se apresenta como uma mulher real, mas que também é uma mulher que se apresenta como uma mulher alegórica.

Assim, a figura de *Luciana* é uma mulher que se apresenta como uma mulher real, mas que também é uma mulher que se apresenta como uma mulher alegórica. Ela é uma mulher que se apresenta como uma mulher real, mas que também é uma mulher que se apresenta como uma mulher alegórica.

Porém, a figura de *Luciana* não é apenas uma mulher real. Ela é uma mulher que se apresenta como uma mulher real, mas que também é uma mulher que se apresenta como uma mulher alegórica. Ela é uma mulher que se apresenta como uma mulher real, mas que também é uma mulher que se apresenta como uma mulher alegórica.

sob o ponto de vista histórico e cultural, devido ao seu poder de civilização adquirido através dos tempos. Estas considerações servem como importante ponto de contraste para a crítica à realidade e ao modo de ser português, vistos sob o prisma da sua grande aventura e empreendimento marítimos, ocorridos no apogeu do seu passado.

Neste sentido, a carta-resposta de Arminda a João Carlos é bastante significativa. Relatando, em primeira mão, os acontecimentos revolucionários do 25 de Abril, a personagem comenta satiricamente sobre o resultado cômico deste movimento que visava pôr fim à opressão do regime de centralização política e econômica. Em meio às manifestações que se propunham beligerantes, Arminda descreve que “de repente porém começaram a tocar um chácháchá festivo, inofensivo . . . tudo tão rápido, depressa precipitado, e afinal, à portuguesa, não passou de falso alarme” (294).

A carta termina perpetrando impressões sobre esta revolução abortada e cheia de fiascos. A hipótese de que tudo fora feito com o objetivo de especulações lucrativas é lembrada com ironia através da seguinte referência satírica que a personagem, a este respeito, faz:

[L]embrei-me [diz ela] da lenda de José Maria dos Santos, ouvindo que um navio de cereais naufragara no estuário do Tejo, arrematando-o em leilão apesar de estar podre com a água do mar, encharcado de água (água provavelmente doce do estuário) e alimentando várias varas de porcos até ficar milionário. Será parábola da esperteza saloia nacional? (295).

O teor de referências como esta, as quais trazem a imagem da embarcação que se encalha, naufraga ou está prestes a afundar, constitui o símile ou a idéia metafórica que servem para estabelecer um posicionamento crítico perante a arruinada realidade histórica da nação. Já para o final da narrativa -- quando a união de João Carlos com Marta se frustra devido ao retorno deste a casa, e quando os resultados da revolução se demonstram fracassados -- a orientação ideológica do autor-narrador inscreve-se textualmente na narra-

tiva através de epígrafes que enunciam diretamente esta problemática. É o que acontece na correspondência que João Carlos endereça de Montemínimo à sua namorada em Veneza, datada de 14 de setembro de 1974, e que recebe o seguinte título: "Carta no barco encalhado" (338). No dia seguinte, é a vez de Arminda, ainda de Montemínimo, enviar a Samuel (em Lisboa) outra carta que também se refere ao mesmo barco e que se intitula: "Outra carta escrita do mesmo barco encalhado por outro passageiro involuntário" (342).

Nesta altura, a descodificação completa deste motivo encontra-se claramente indicada: trata-se da ruína da barca-família de João Carlos e da barca-nação da realidade portuguesa, relativamente aos vários aspectos dos problemas por que passam nos tempos difíceis de que trata *Lusitânia*. Assim, estas duas realidades interdependem-se e envolvem as diferentes personagens, para além dos assuntos que compõem a sua vida particular. Mesmo aquelas, como Moisés e Marina, que se apresentam mais passivas em termos de atuação de idéias, ainda assim esboçam algumas opiniões (embora elementares) sobre as condições da época em crise. Neste sentido, a mãe está sempre a lamentar, sentindo-se constantemente perdida, principalmente depois da morte do marido, quando a falência financeira é um caso sem remédio que se agrava ainda mais com as reformas político-sociais e morais trazidas pela situação pós-revolucionária.

Entretanto, se Marina -- apesar do seu alheamento de esposa oprimida por uma educação e por um casamento autocrático -- consegue avaliar a situação com uma certa ironia, assumindo um posicionamento crítico circunstancial, o mesmo não acontece com Moisés que, entre trágico e lírico, constrói a sua imagem da realidade. A consciência que tem da injustiça social, infligida a si e aos da sua classe, fá-lo confessar que "a morte não é a mesma para o patrão [i.e., referindo-se à morte de Francisco] e para mim, ele foi senhor de si, eu fui servo toda a vida, ele morreu em miséria, eu em miséria vivi. Contudo gostava dele mais que gostava de mim" (303). Mas a visão que a personagem possui do mal é considerá-lo como sinónimo da imperfeição do mundo e não como objeto localizado. É esta

posição espiritualizante que faz com que o venerável ancião demonstre uma inigualável ternura e comiseração poética para com a realidade, mesmo no momento em que decide suicidar-se:

Ontem agarrei-me ao menino Tiago que desatou a chorar sem se calhar saber porquê; sei, pelo pai; quero partir, a despedida devia ser alegria: posso partir, eu disse, para onde? perguntou o menino; para longe, respondi (303).

E assim, pressentindo o desastre, considera a situação da “casa sem leme, sem remos . . . barca esburacada, metendo água por todos os lados, afundando-se, acabando-se como eu que fui pescador em Milfontes . . . reconheço pelo cheiro o temporal e nele vejo vir o fim, desgraçado do menino Tiago” (302-03).

A metáfora da barca arruinada, construída a partir destas referências textuais, transforma-se numa idéia obsessiva, principalmente para João Carlos, após o seu retorno à irremediável realidade da sua casa e do seu país. Em carta de Montemínimo, datada de 14 de setembro de 1974 e endereçada a Marta em Veneza, diz ter-se “arrependido de ter . . . caído nesta vila que pouco me diz, a quem talvez nada digo, coabitamos em ausência e mal-entendidos” (338). Continua dizendo que “fora de casa piora o espetáculo . . . [nesta] nave que ora ala para avante de barlavento, ora decai para sotavento e nós com ela, nós cá dentro perdidos no escuro cu do mundo, só servindo para limpar o dito aos ricos” (340). Referindo-se à decisão de Marta em permanecer alheada no exílio, diz que assim ela está a se salvar, à sua maneira, “da geral mediocridade, das limitações do bojo da barca, da pobreza apertada entre bombordo e estibordo, proa e popa, Espanha e mar” (340).

Deste modo, o discurso narrativo de *Lusitânia* apresenta-se como um processo estilístico marcado por uma análise de fundo ideológico que, tomando por base circunstâncias problemáticas de um tempo relativamente recente (situado na viragem dos anos 74-75), investiga coordenadas importantes que o caracterizam em função do passado.



A Crítica Ideológica da História

A narrativa de *Lusitânia* estrutura uma sequência de idéias e comentários ligados à intenção de recapturar temas e motivos do passado histórico nacional, adotando uma terminologia descritiva que termina por atribuir-lhe um julgamento valorativo. Isto porque compreende o seu autor que, para se analisar o presente e poder aceitar as transformações do futuro, torna-se necessário refletir sobre valores e condições antecedentes, ainda mais quando a proposta assumida pretende ter um fundamento crítico conseqüente.

Neste sentido, as experiências são uma troca contínua de observações sobre situações atuais em relação às suas condições anteriores, processo este que Almeida Faria, apesar da ironia e da sátira mordaz, não consegue efetuar sem lançar a sua visão apaixonada sobre a questão. Isto acontece desde a primeira carta de João Carlos à sua mãe. Nela, a personagem descreve o Tejo, mergulhada em reminiscências da sua infância, quando ainda havia golfinhos a acompanharem as travessias que fazia, quase colados aos cascos dos cacilheiros. “[A]gora [diz] só há detergentes, petroleiros, manchas de óleo, enormes depósitos de petróleo das multinacionais deformando a outra margem” (261). Tais referências satíricas à realidade estruturam um procedimento paradigmático, o qual confronta valorações da história e cultura dos tempos passados com as modificações, também neste âmbito, da realidade presente. O ângulo irônico desta medida de desfazamento amplia-se, ainda mais, por meio da prática intertextual de efeitos parodísticos, conforme se verá adiante.

Neste contexto de idéias relacionadas à travessia do Tejo, João Carlos ainda circunscreve comentários ligados a antedecências mais remotas. A antiga grandeza do motivo aquático deteriora-se: o rio cheio de dejetos e de embarcações, arruinadas pelas ridículas situações de uso, “são o que nos resta [diz a personagem] das descobertas e viagens, do apregoado império e seus naufrágios, dos sublimes sucessos, dos desastres . . .” (262).

A partir desta colocação crítica ao ideograma da civilização passada, a narrativa de *Lusitânia* não só faz um inventário ipso facto da falência da realidade presente, mas tam-

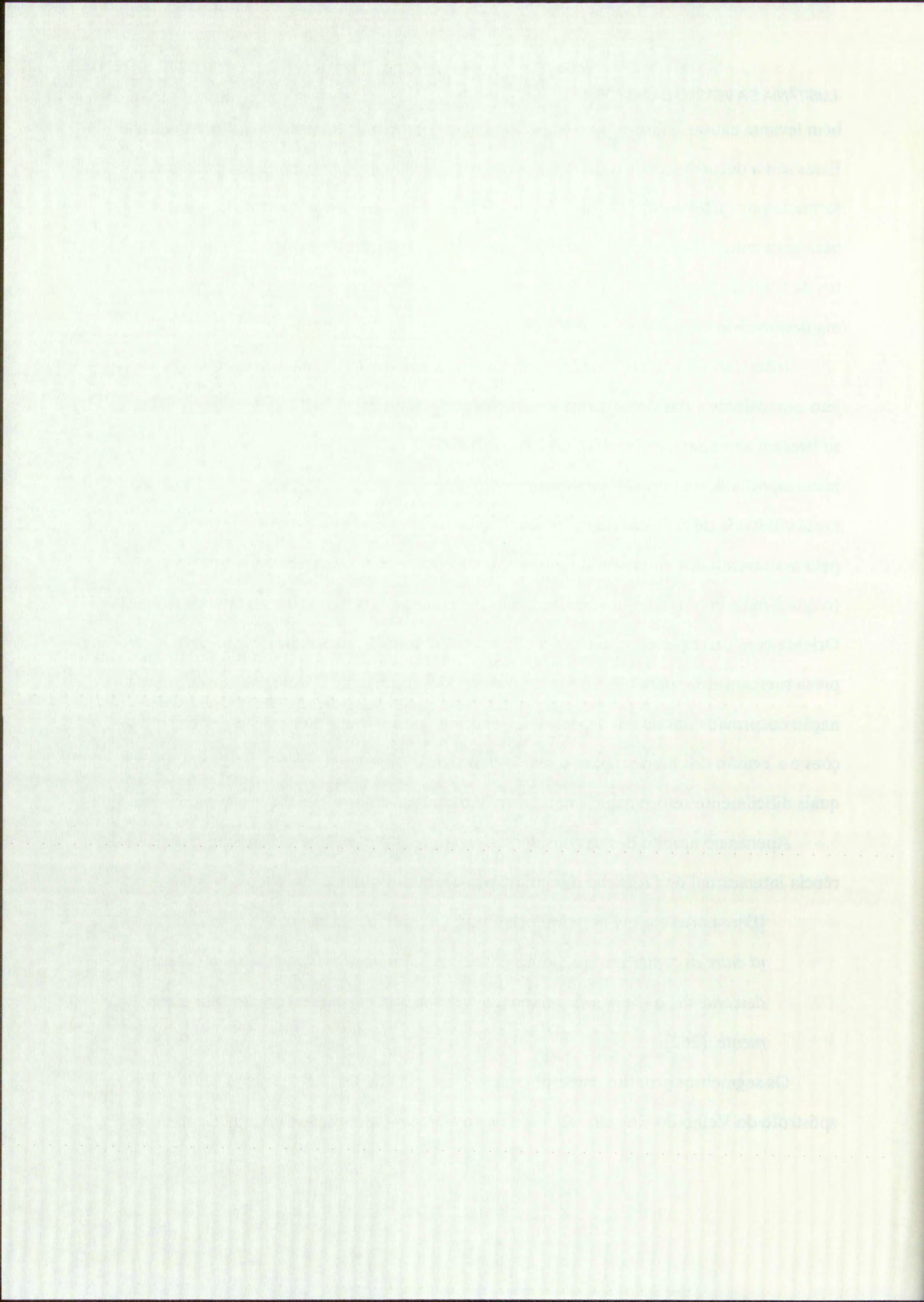
bém levanta causas e fatores que considera como condicionantes históricos deste desastre. Estes são a decorrência de todo um processo típico, pelo qual a mentalidade portuguesa, formada por raízes contraditórias, desenvolveu as suas idéias de progresso. O terreno básico, escolhido por Almeida Faria para posicionar estas perspectivas, são os próprios textos da tradição literária que documentam a época inicial da projeção da nação no panorama desenvolvimentista dos séculos da expansão europeia transmarítima.

João Carlos, na citação antes mencionada, refere-se ao resultado fracassado do projeto expansionista das descobertas e viagens portuguesas, cujos "sublimes sucessos" sempre se fizeram acompanhar de nefandos naufrágios. Este assunto constitui um dos tópicos da historiografia deste período, conhecido como "História Trágico-Marítima". Verifica-se, nesta coletânea de crônicas de navegação, que duas causas principais são as responsáveis pelo mau termo dos empreendimentos: o incipiente conhecimento da geografia costeira e (o que é mais importante) a ambição pecuniária que fazia com que as naus retornassem do Oriente com carregamentos de volume e peso superiores às suas reais capacidades. A empresa mercantilista, para além do saldo positivo das conquistas, deixou paradoxalmente a nação desprovida em outros aspectos: os enormes gastos com a construção das embarcações e a evasão dos homens para o mar -- deixando o trabalho da terra e os ofícios, para os quais dificilmente retornavam -- não foram tão compensadores quanto se supunha.

Apenas no âmbito destas considerações paralelas é que pode ser entendida a referência intertextual de *Lusitânia* à seguinte passagem camoniana:

[D]esastres em má hora anunciados por *um velho de venerando aspecto, que ficara entre as gentes no cais, postos em nós os olhos, meneando três vezes a cabeça, descontente, a voz pesada um pouco alevantando, que nós no rio ouvimos claramente* (262).

Os segmentos grifados correspondem ao episódio de *Os Lusíadas* conhecido como a apóstrofe do Velho do Restelo. Esta alocução é uma manifestação direta de Camões no



texto de seu poema. Tem a finalidade de censurar, dentro do bom senso e sob o ponto de vista moral e prático, a desproporção das medidas que orientavam a ideologia das conquistas quinhentistas, apontando, com intuição de experiências, para as conseqüências desastrosas do futuro histórico destes empreendimentos. A expansão ultramarina do “apregoadado império” português, realizado sob a égide de um arcaico teocentrismo medieval, é ainda satirizada por Almeida Faria ao se referir à crise da intentada cruzada da cristandade, ideal que nutria o pensamento religioso da monarquia regiocêntrica. Em relação a esta missão crística de outrora, *Lusitânia* retrata com ironia a realidade presente, valendo-se para tanto da referência que faz à estátua do Cristo-Rei, construída recentemente à margem-sul do Tejo, cuja sombra “protectora embora pouco eficaz” são, na realidade do agora, os reflexos dos seus abertos “braços do alto do pedestal, no gesto resignado de não poder fazer mais nada pela chamada pátria” (262).

A sátira parodística desta crítica ideológica da história adquire aqui um efeito máximo, posto que a intertextualidade do passado na leitura do presente seleciona dois momentos básicos para a representação cultural da nação: o apogeu dos sucessos expansionistas do século XVI e o seu declínio, ao longo das vicissitudes do percurso histórico, verificado no século XX. Sobre este segundo aspecto, um dos assuntos tematizados na narrativa é o fim desastroso da guerra colonial em Angola, a última possessão portuguesa de real importância no mapa político das conquistas. Arminda, em carta à sua amiga Sónia, a qual luta afiliadamente para a independência desta colônia, assim comenta sobre a decadência da metrópole:

[D]ejectos do transatlântico há quatro séculos encalhado que é esta decadente capital com aspecto de pedir que a esqueçam, que não liguem à sua retorcida insistência em existir, retirada dum álbum onde o passado se junta à pior prosa do periódico local (316).

A referência da personagem é um balanço crítico da nação estagnada devido ao desprovimento acarretado por suas perdas difíceis de serem superadas. Este motivo da falên-

cia, associada aos parâmetros da realização histórico-nacional acima indicados, ultrapassa o nível dos comentários e referências intertextuais para se localizar no plano ficcional do enredo. É quando (e aqui a situação torna-se mais sutil sob o ponto de vista irônico) o tema da conquista ultramarina do Oriente é aproveitado para compor condições episódicas que envolvem as personagens.

O capítulo um coloca João Carlos e Marta como vítimas de um seqüestro mirabolante, levado a efeito por um grupo de tipos de características islâmicas. A inversão paródica das situações de confronto do passado com o presente (tendo por base o referencial histórico) pode ser decodificada, nos limites da sua intenção satírica, da seguinte maneira: anteriormente, segundo o que se conhece da tradição, os árabes e muçulmanos eram considerados como objeto de conquista bruta. Isto devido a pressupostos ideológicos, os quais concebiam a sua inferioridade civilizacional, motivados por preconceitos religiosos. Almeida Faria faz uma revisão deste conteúdo, mudando as bases de sua significação. No momento atual dos acontecimentos narrados em *Lusitânia*, são os portugueses, através de João Carlos e Marta, que se apresentam degradados culturalmente, dadas as suas precárias condições históricas. E ainda mais: são aprisionados por elementos da mesma raça que antes haviam (os portugueses) utilizado para fazer valer a sua supremacia. Os quatro árabes ou muçulmanos revidam agora a conquista, não com caravelas, mas dirigindo dois alfaromeus. Esta situação irônica acentua-se quando Marta é levada à presença dos mandatários da sua prisão e aventa a hipótese de um dos raptos poder ser um dos descendentes dos Corte-Real, sobrenome nobiliárquico de uma importante família lusitana que se destacara nas grandes navegações e que por isso havia ficado como símbolo deste espírito nacional.

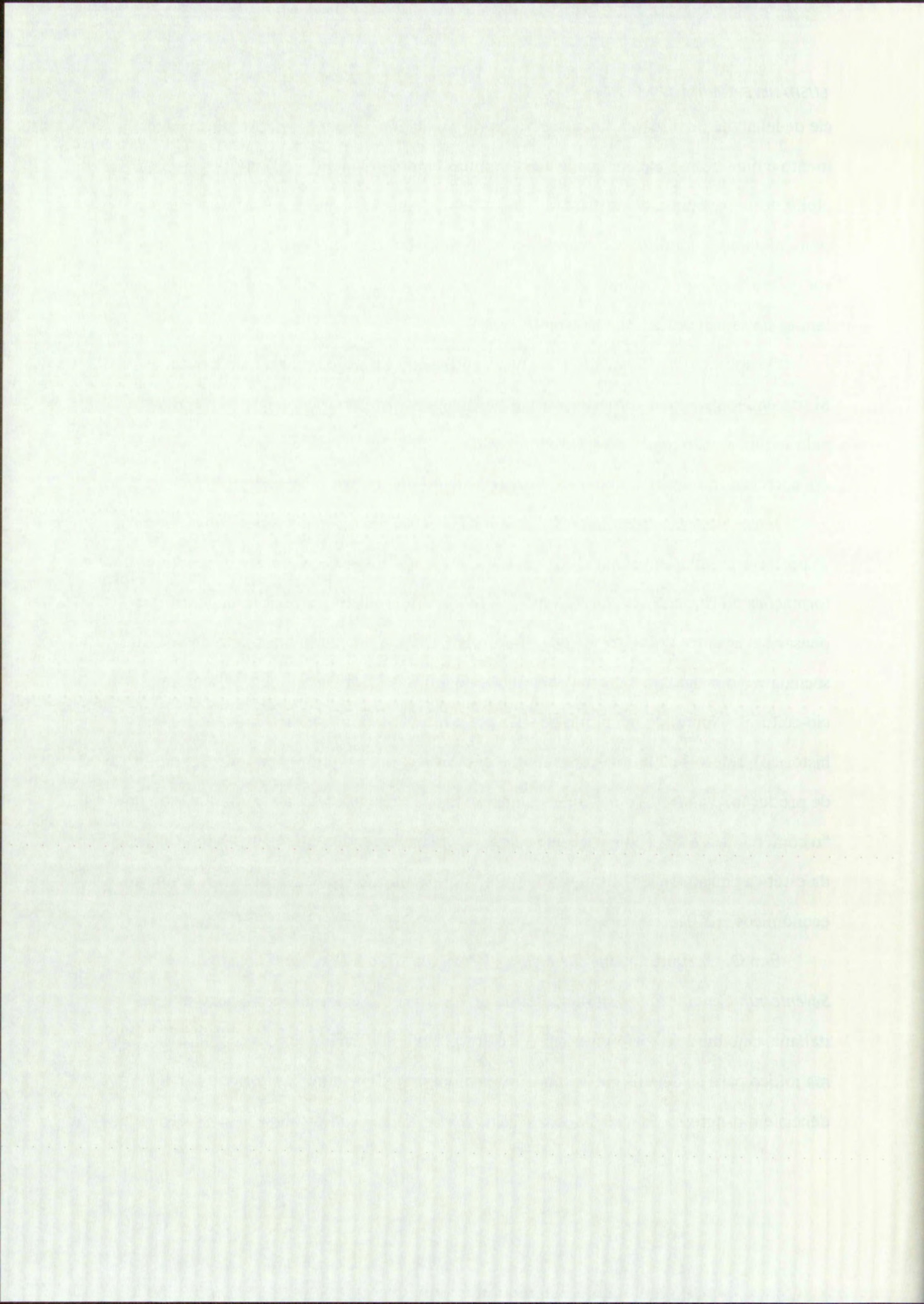
Almeida Faria, através deste episódio, desmitifica o sentido do nacionalismo épico e patriótico. A crítica, que se prende a este aspecto, acentua-se nos seus detalhes: Marta não só é aprisionada mas também é preparada para ser vendida como escrava, numa espé-

cie de leilão de odaliscas, a fim de servir como concubina. A interpretação do acontecimento é uma desmontagem que lê a história dos empreendimentos orientais às avessas. O efeito desta paródia satírica pode ser resumido da seguinte maneira: o português do presente não mais conquista como no passado, mas se adúltera nesta relação, sendo agora conquistado com passividade. Aqui as réplicas camonianas do Velho do Restelo completam-se no seu significado intertextual.

O capítulo dois da narrativa continua a ideologia crítica do autor. Na carta que Marta endereça à mãe, fornecendo mais pormenores, fica-se sabendo que os responsáveis pelo seqüestro são figurões representativos da política e do governo português: um deles era corregedor, outro banqueiro e o terceiro até mesmo ministro da Justiça.

Já em Veneza -- para onde são levadas as personagens, após um resgate, cujas razões só posteriormente são conhecidas, devido à técnica epistolográfica que faz depender as informações do ritmo de escrita das cartas -- Marta discorre sobre a relação dialética que pensar haver entre dois tipos de progresso relativamente ao desenvolvimento de qualquer sociedade: o progresso material em relação de infra-estrutura ao avanço do progresso sócio-cultural. Adotando um ponto de vista próprio da filosofia marxista (o materialismo histórico), refere-se à íntima conexão que deve existir entre o fator econômico, como força de produção, e a arte. Toma, como exemplo disto, a realidade veneziana, observando que “o comércio fez este prodígio de que a arte foi apenas o produto durável. As férreas leis da estética deixam-se ler [diz a personagem], aqui mais que em qualquer parte, em termos econômicos” (270).

Eco O. G. Haitzma, em *The Myth of Venice and Dutch Republic Thought in the Seventeenth Century*, apresenta uma teoria da história política desta sereníssima cidade italiana, cujo modelo sócio-econômico e cultural havia se tornado num verdadeiro paradigma mítico para as demais nações da Europa moderna. Considera o autor que a independência e o progresso de Veneza, nos séculos XVI e XVII, explicavam-se pela existência tra-



dicional de instituições que se fundamentavam num tipo de governo de formas liberais e harmoniosas, misturando-se a monarquia, a aristocracia e a democracia e “at the same time, the myth became part of a republicanism which drew inspiration from classical antiquity and the work of Machiavelli” (xi-xii). Considera ainda que a estabilidade orgânica desta República contrapunha-se ao feitio arcaico das teorias do monarquismo absolutista espalhado nos demais países europeus da época.

O mito do republicanismo veneziano, que provocou inúmeros debates e reflexões na área política, é lembrado em confronto com o caso português, servindo para circunscrever a posição que a narrativa assume em relação ao passado nacional. Neste sentido, a história de Veneza, tendo como base de comparação os anos renascentistas de quinhentos, é apreciada em aproximação à história de Portugal, a fim de se avaliar as consequências trazidas deste contexto até o presente. A conclusão, que se compreende deste relacionamento, é que o fracasso, comentado por Almeida Faria, deve-se em grande parte ao tipo de filosofia de governo que a sua nação havia assumido desde a tradição: um regime anti-liberal e centralizador que nunca pareceu ultrapassar as raízes arcaicas das suas origens.

Estes aspectos são detectados pelo autor ao tratar da problemática dos tempos atuais, cuja história ainda se apresenta continuadora desta mentalidade passadista, haja visto a recente política ditatorial, responsável pelo atraso do país em todos os sentidos. Daí a inseqüência, para a garantia do progresso, dos auspiciosos mas pouco frutíferos séculos da épica marítima, os quais *Lusitânia* metaforiza através da sugestiva imagem do barco encalhado, em lastimáveis condições.

Este milenar travamento histórico-cultural é analisado pelo autor como um estado de miséria, cuja repercussão mais direta se refere à revolução socialista do 25 de Abril, a qual propusera mudar os rumos da nação. Tão importante quanto a instauração da República em 1910, o principal fator em questão era a solução dos problemas econômicos, fi-

nanceiros naquela e sociais nesta. De maneira geral, todas as personagens estão sincronizadas em relação a este aspecto político da questão. João Carlos, logo no início da narrativa, numa carta escrita a Arminda dias antes da esperada revolução, transcreve uma receita de macarrão que diz ser para o que ele ironicamente chama de “Quinzena do Spaguetti”, recomendada para os dias de penúria: “Spaguetti Aglio e Dio [i.e., espagete alho e Deus]” (273).

O tema da degradação, enfocado como consequência histórico-cultural, não se verifica em *Lusitânia* apenas em relação ao aspecto material dos problemas da realidade. Abarca também os seus correspondentes resultados morais e espirituais. Neste sentido, a idéia de destruição torna-se uma imagem obsessiva na mente das personagens mergulhadas numa atmosfera desolada. Daí a sensação de que tudo está corrompido pela presença constante da morte. Este motivo, elaborado de forma simbólica em *A Paixão*, recebe agora um tratamento mais conceitual, sendo retomado e ampliado por meio de novas referências. É o que acontece, seguindo-se a orientação ideológica da narrativa, com a crítica à tradição arcaica do culto-ritual dos falecimentos em família. A cultura moral deste costume é lembrada por João Carlos que, em carta à sua mãe, menciona a abjeção que sente ao recordar-se dos velórios da sua infância, os quais sempre procurava evitar. Confessa a personagem que chegava atrasado nestas ocasiões e se comportava, de propósito, da seguinte maneira:

[M]ais pequeno a ver se não . . . [lhe] viam, se não . . . obrigam a seguir féretro e préstito, detestáveis palavras para nomear o detestável, a morte ritual, as convenções do clã a que . . . [tenta] escapar carregando comigo [diz] a culpa dos que vão contra leis da sua casta (272-73).

Aproveitando esta reminiscência do fluxo da consciência da personagem, o autor-narrador faz uma sátira caricaturesca deste tradicional hábito necrofílico. Ao mesmo tempo, a citação, além da sua função temática, serve para preparar, em termos estruturais, o

desenvolvimento episódico da narrativa, pois representa uma “ação de uma personagem definida do ponto de vista da sua significação no desenrolar da intriga” (Angenot 104-04). Assim é que, logo após esta reflexão sobre a morte, a carta-resposta da mãe dá ao filho a notícia do trágico assassinato do pai. A fim de conferir uma dimensão mais filosófica à natureza deste tema, Almeida Faria utiliza-se do recurso da hipóstase foco-narrativa, como é o caso do comentário de Tiago. Traduzido em terceira pessoa, o autor-narrador penetra no pensamento da criança para refletir com ela, procurando uma adequação das idéias ao nível da competência lingüística infantil. O que resulta disto é a produção de um conceito complexo através de um mínimo de elaboração verbal. A seguinte citação exemplifica este processo: “A morte ainda não é o maior mal, mera mudança de estado igual ao gelo derretendo, à água ao congelar, a morte apenas mete medo, não faz mal” (319).

Aliás, em *Lusitânia*, acontece com freqüência estar a voz do autor-narrador conjugada à das personagens, principalmente quando a narrativa adquire uma maior dimensão conceitual. Sabe-se que Estela, devido a sua ignorância, é incapaz de pensar em termos abstratos. No entanto, formula considerações do seguinte teor: “Contudo tenho pena, adio, adio [diz ela, aventando a hipótese de abandonar a casa], pena deste cemitério de vivos que nas campas põem um culto excessivo, doentio, que nem explico a não ser pela falta de religião entre estas gentes, pela extensão seca, direita, pelos silêncios que não há quem agüente” (289).

Associado ao tema da morte como presença obsessiva, está o motivo do terror, não mais simbólico como antes, mas uma espécie de medo do desconhecido, tão difícil de compreender objetivamente quanto a própria realidade ameaçadora. Assim, nesta atmosfera de sobressaltos, intensificados com a morte do pai, Tiago passa os fins de semana a imaginar fantasmagorias, “como hoje, sábado, quando todo o tempo lhe sobra para figurar lobos e homens maus, moldar, brincar com cores e formatos, corpos de animais raros, antes dele inexistentes” (318). Da mesma forma, Jó tem pavor de tudo que o rodeia no ambiente doméstico de luto carregado:

[R]achas no tecto que formam medonhas figuras, as sombras grandes nos quatro espelhos dos dois guarda-fatos . . . os sons no soalho podre no quarto e no corredor, até mesmo o candeeiro da mesa de cabeceira donde às vezes vêm vozes do demónio que o olha e se retransforma para ser múltiplo e forte . . . Já então tinha vontade de parti-lo em pedaços . . . para se ver livre dele . . . Os pavores principiam noutro dia 13, há cinco meses (337).

A data do início dos temores da personagem é exatamente aquela que marca o dia do falecimento do pai, cujo fantasma as crianças querem exconjuram a todo custo.

Outro aspecto que caracteriza a modernidade do tratamento dos temas de *Lusitânia*, em compasso com a atual tendência dos mais recentes romances portugueses, é a relação problemática que se estabelece entre a política e a revolução, de um lado, e o aspecto afetivo-emocional, de outro. Sabe-se que na narrativa três casos de amor são entretecidos: o de João Carlos e Marta, o de André e Sónia e o de Arminda e Samuel. Estas ligações, traçadas pelo denominador comum do momento histórico no qual se inserem, polarizam situações de confronto ideológico entre as personagens, indicando que, realisticamente, a satisfação sentimental é uma categoria de compromisso contingente.

Desta forma, num extremo estariam João Carlos, André e Arminda como representantes do individualismo aburguesado. Estão por origem ligados, embora nem sempre por vontade própria e por opinião, ao lado situacionista anti-revolucionário. Correspondentemente, noutro extremo, situar-se-iam Marta, adepta do ideal da revolução, a qual apoia desde o seu exílio e, em especial, Sónia e Samuel, este militante do 25 de Abril e aquela no movimento pró-independência de Angola.

Interessante é notar como esta interação (amor versus ideologia) toma forma na consciência das personagens. E aqui adquire especial importância o fato da comunicação entre elas ser feita por meio de cartas. Este processo serve para descondicionar, até certo ponto, a emoção, devido a objetividade que em tal caso a distância prolongada favorece.

Além do mais, o desenrolar rápido de acontecimentos decisivos obriga as personagens a assumirem uma atitude de pressa em informar ou mesmo de análise reflexiva. Assim é que André, em carta de Lisboa a Sónia em Angola, aborda, entre confissões sentimentais, os termos deste binómio. Inconformado com a separação da namorada, diz que as suas ligações amorosas haviam sido “arrancadas pelos ventos ditos da história, por enquanto comuns e conjuntos [a personagem se refere, neste ponto, à situação ainda de domínio colonial português], porém ameaçados pelas geopolíticas entre nós tão debatidas [i.e., o movimento de independência angolana]” (310). E conclui assim sobre a situação: “Nada pior que a política para dar cabo duma carta de amor ainda que não pareça à primeira vista; quando à política se junta a geografia, então caímos sob a garra do destino que dominava até deuses antigos” (310).

Arminda, em carta à sua amiga Sónia em Angola, explicando-lhe o seu romance com o revolucionário Samuel, apresenta a sua crítica aos resultados do pós-25 de Abril. Abordando este tema da política versus o amor, considera a visão do passado em relação ao presente, dizendo que, antes da revolução, as “leis ancestrais” e a tradição familiar não consentiam que ela vivesse em mancebia com Samuel. E acrescenta que “agora que a revolução veio tornar tudo normal e desejável, bem nos convinha ter proletas na família, revela-se menos fácil: ele [Samuel] passou-me aos poucos a situar-me ‘do outro lado da barricada’, receia que uma aliança com uma ex-latifundiária lhe traga amargos de boca ou reputação em baixa” (363).

A partir deste complexo intersubjetivo, em que a realização do indivíduo se frustra perante o social, o julgamento e a avaliação da realidade político-ideológica passa a dominar a consciência analítica das personagens, de acordo com o seu grau de experiência crítica sobre o assunto. Assim é que, sempre em referência às coordenadas do processo histórico, os comentários adquirem um aspecto mais marcadamente conceitual. Com respeito às consequências da revolução socialista, Arminda posiciona a sua opinião ao se referir às

Além do mais, o documento tornou-se o ponto de partida para as discussões e os debates que se seguiram. O texto foi lido e discutido em várias reuniões da comissão, e as opiniões foram sendo expressadas e registradas. O documento foi então encaminhado para a comissão de redação, que ficou encarregada de elaborar o texto final. O processo de elaboração do documento foi muito longo e cheio de dificuldades, mas a comissão conseguiu superar todos os obstáculos e elaborar um texto que refletia as opiniões e as necessidades da comunidade.

A partir deste contexto histórico, podemos entender a importância do documento para a comunidade. O documento não apenas refletia as opiniões e as necessidades da comunidade, mas também servia como uma ferramenta para a organização e a mobilização da comunidade. O documento foi lido e discutido em várias reuniões da comissão, e as opiniões foram sendo expressadas e registradas. O documento foi então encaminhado para a comissão de redação, que ficou encarregada de elaborar o texto final. O processo de elaboração do documento foi muito longo e cheio de dificuldades, mas a comissão conseguiu superar todos os obstáculos e elaborar um texto que refletia as opiniões e as necessidades da comunidade.

A partir deste contexto histórico, podemos entender a importância do documento para a comunidade. O documento não apenas refletia as opiniões e as necessidades da comunidade, mas também servia como uma ferramenta para a organização e a mobilização da comunidade. O documento foi lido e discutido em várias reuniões da comissão, e as opiniões foram sendo expressadas e registradas. O documento foi então encaminhado para a comissão de redação, que ficou encarregada de elaborar o texto final. O processo de elaboração do documento foi muito longo e cheio de dificuldades, mas a comissão conseguiu superar todos os obstáculos e elaborar um texto que refletia as opiniões e as necessidades da comunidade.

celebrações populares do que André, em carta a Sónia, chamou de “primeiro 1 de maio vermelho”: referência irônica ao partido de esquerda que celebrara eufemisticamente a sua vitória do 25 de Abril com uma profusão de cravos encarnados. A personagem descreve satiricamente as comemorações daquele Dia do Trabalhador pós-revolucionário em Lisboa, quando todos festejavam nas ruas, vagueando ao acaso, abraçando-se uns aos outros, “gajos e gajas, numa fraternidade universal kantiana ao mais baixo nível por ser aquele dia” (316).

Esta colocação de Arminda possui uma conotação parodística, pois resulta de um confronto irônico do momento atual com um acontecimento do passado. Através da expressão “fraternidade universal kantiana”, a personagem lembra (à maneira intertextual) um dos mais significativos períodos da história da cidade: o terremoto de Lisboa, ocorrido em 1755, e a atuação iluminista-progressista e neo-humanista do Marquês de Pombal, administrador do projeto de sua reconstrução. A força civilizacional da nação fora medida por este marcante desempenho, o qual foi objeto de considerações filosóficas de Kant.

Mas a crítica ideológica de Arminda não permanece velada por esta referência sutil, porque, logo após, ela fornece o indicador referencial do contexto em que a citação deve ser lida: uma confraternização “ao mais baixo nível”, numa Lisboa arruinada e entulhada -- e aqui o mergulho na história abrange uma época mais remota -- por “dejectos do transatlântico há quatro séculos encalhado que é esta decadente capital . . .” (316). E André completa o quadro referindo-se à psicologia social das massas, no momento compulsivo e ingênuo de sua explosão catártica, dizendo que “passava aquele panteísta espírito colectivo que por momentos torna a multidão um todo, perigoso em mãos de ditadores, mas exaltante e religioso” (310).

O resumo da situação é apresentado pela idéia de um total desgoverno. O impasse é caracterizado por Arminda como uma “paródia triste de não recorde [diz ela em carta a Sónia] que comédia pessimista, o inédito sabe a repetido” (317). Assim, a realidade pre-

sente, apesar das novidades revolucionárias, é considerada como uma imitação decepcionante e cômica de algo que vem se repetindo na história, ou seja, a sensação de descrença para com os modos da sua realização e seus resultados. Este tom triste-alegre da desconfiada expectativa portuguesa radica-se numa concepção que surge desde a tradição do passado e que foi (e continua) sendo ilustrada pelo complexo mítico do sebastianismo.

A sátira à desorganização dos quadros da administração nacional enfoca a fraqueza e a corrupção da autoridade, cujo corpo policial manifesta-se inoperante no controle da ordem e da segurança social. Sobre isto Arminda comenta que “desde o 25 de abril a ‘autoridade’ eclipsou-se por milagre, se aparece arrisca a ser vaiada por ter colaborado com o antigo regime, com tudo isto que implica” (316). Tal descrédito é motivo também da crítica mordaz que André faz às companhias militares da guerra colonial. Em carta a Sónia, a personagem comenta sobre os dizeres de efeito ridículo que surgem em forma de grafite nas paredes dos quartéis: “Só por si tais frases justificam o derrube do antigo. A invenção colectiva apenas existe nestas curtas fases logo abafadas pela normalização” (355).

Ainda com relação ao aspecto filosófico, adquirido pela postura ideológica dos conteúdos criticados em *Lusitânia*, são analisadas algumas conceituações de natureza ética. É o que acontece com a abordagem do já discutido tema da morte, o qual serve agora como motivo de reflexão sob o ponto de vista da moral social. Neste sentido, morrer é considerado como uma coisa que só possui dignidade no passado histórico. Nos tempos atuais de degradação, a significação heróica desta idéia se desintegra e o que era virtude passa a ser uma indignidade vulgar. Assim se expressa Arminda, em carta de Montemínimo a Samuel em Lisboa, ao relatar com ironia o suicídio do pobre Moisés. Diz a personagem que até a morte havia perdido o seu valor ético-existencial e que “hoje morrer é coisa anônima, a economia das massas [i.e., a política capitalista versus o proletariado] não guarda lugar para hóspedes indesejáveis” (343). Devido a isto, conclui: “Por vezes parece . . . que o ‘nosso’ querido Moisés nunca existiu” (343).

João Carlos se refere a este tema, ligando-o ao problema da justiça social. Considere, também com ironia, o fato de que a morte passou a ser um aspecto moral legitimado pelo fator econômico, pois ao rico é dado o direito de morrer (mesmo na miséria), enquanto o pobre é condenado por viver vergonhosamente morrendo nela. É, entretanto, André (amoral por excelência) que completa, num tom de cinismo que lhe é próprio, o retrato satírico deste assunto. Segundo ele, a morte é um ritual “solene e respeitado, até esteticamente preferível ao harakiri” (353). No entanto reflete, em termos morais e sócio-políticos, que o significado deste ato de Moisés seria grave para a geração proletária de velhos como ele e da criada Estela, “para quem a revolução chega tarde demais, não a aceitam” (353).

A crítica ideológica de *Lusitânia* -- direcionada à aproximação de valores do passado em relação à realidade do presente -- analisa também pressupostos teóricos que fazem parte da filosofia clássica, com o intuito de aplicá-los, de maneira prática, nos seus comentários sobre os efeitos da tradição histórica portuguesa. Várias personagens assumem esta postura, mas é em Marta que ela se torna mais conceitual. Abordando a dialética hegeliana, assim comenta:

Há uma lógica na história, ainda que pouco ou nada racional. . . . Trazem aromas podres os ventos dessas paragens [Lisboa]. Da Gama (Vasco) a great inconvenience. Outros Bascos e Vascos ao sul dos Pirineus. Uns levaram o país às índias, outros de lá nos trouxeram. No fundo, nenhum deles agiu (360).

O processo dialético, aplicado por Hegel para explicar a síntese do conhecimento e da experiência do mundo moderno, é desmontado por Marta em referência à história de Portugal. Negando o princípio da racionalidade que fundamenta esta abordagem filosófica do progresso, a personagem ironicamente inverte o seu conhecido silogismo: tese + antítese = síntese. Para assim proceder, toma como exemplo o resultado do desempenho histórico da sua nação, relacionando o seu capítulo passado das descobertas com a sua

situação presente. A proposta das conquistas ultramarinas (tese) encontra a sua oposição (antítese) no elemento conquistado: as Índias. Entretanto, segundo a crítica de Marta, a síntese, que se verifica por meio desta interação dialética, fora uma inconveniência que nenhum proveito havia trazido para ambos os lados, pois “no fundo, nenhum deles agiu”. A falência deste processo, nas suas várias consequências, constitui o substrato ideológico de *Lusitânia*, conforme se verificou antes.

Relacionado a este fracasso dialético, a personagem ainda compara, sob o ponto de vista sócio-econômico e cultural, o fenômeno veneziano com o caso português. A concepção hegeliana, de raízes fincadas no pensamento burguês que lhe serve de base, é considerada na seguinte passagem:

Guerra aberta às ignaras famílias que eram donas do país, alta burguesia incapaz de chegar aos calcanhares das de aqui [i.e., de Veneza], destes descendentes de doges e mecenas enriquecidos no comércio, empobrecidos pela nossa célere descoberta dum caminho mais barato para a Índia, mas capazes de, neste curto tempo de esplendor e sucesso, financiar artistas, construir este sonho de pedras . . . (397).

Uma característica fundamental da mentalidade histórica portuguesa é aqui discutida: a sua performance política baseada em tradicionais padrões medievais. Contrários ao liberalismo democrático da república de Veneza, a tese da homologia entre progresso econômico e financiamento artístico, responsável pelo florescimento da arte renascentista e humanista desta cidade, não encontrou ambiente propício na monarquia lusitana. Este ponto de vista é reforçado por João Carlos que diz que a cultura portuguesa padece de uma letargia motivada por duas espécies de sono: um mais recente, de meio século -- referindo-se ao regime ditatorial verificado antes da revolução -- e outro mais antigo, de seis séculos -- tratando-se, neste caso, da própria história, desde o início da raça (*Lusitânia* 300).

A culpa deste estado de coisas é apresentada pelo depoimento de Sónia, a qual, em carta a André, interroga-se se “não existirá uma espécie de culpabilidade nacional na qual estás metido como eu?” (300). O resultado paradoxal da colonização é ironizado por esta personagem, quando observa que “não deixa de ser divertido que a mais irrisória nação da Europa [i.e., Portugal] fabrique involuntariamente grandes nações, brasileira e angolana, em brava luta esta, aquela de bandeja” (366).

A noção da impossibilidade de uma síntese dialética, que harmonizasse as antíteses sócio-econômicas e políticas do panorama revolucionário, é comentada por João Carlos em relação à já referida teoria histórica de Hegel. Verificando que havia ocorrido uma disposição para a distribuição dos bens de produção, em detrimento da hegemonia capitalista, diz que esta reforma social não passara de uma “pirâmide hegeliana de pantanas, esta comédia pessimista, este neo-realismo às avessas que nem por isso deixa de sê-lo . . .” (395). O estudo satírico da situação, feito pela personagem, pode ser entendido da seguinte maneira: à tese do capitalismo burguês, aristocrático e detentor dos privilégios do poder, contrapor-se-ia a antítese do socialismo proposto pela revolução. Em termos dialéticos, a síntese de uma democracia social era o que comumente seria esperado deste processo, o que na realidade não havia acontecido, devido à tendência a certas radicalizações sócio-econômicas, as quais se orientaram para o anterior sistema de direita.

Esta nova problemática é classificada por João Carlos como uma “comédia pessimista” que ele chama de novo-riquismo. O fenômeno da aristocratização das várias camadas burguesas desta nova sociedade, cujas ressonâncias vêm da visão nobilitante do seu passado tradicional, é criticado pela personagem na linha do materialismo histórico da filosofia marxista. Neste sentido, diz que “não há como a aristocracia para travar a história, que se escrevia com maiúscula, outrora” (396).

O tema do progresso social, ligado à política econômica, torna-se bastante referido em *Lusitânia*. Os exemplos e contextos desta discussão servem sempre para localizar, por

A culpa deste estado de coisas é compartilhada pelo departamento de Saúde, a qual, em carta a André, interroga-se se "não estaria mais exposta de culpabilidade nacional na qual a falta de um plano para a prevenção da tuberculose e a melhoria das condições de higiene pública poderia ser a causa de uma epidemia de tuberculose e a consequente morte de milhares de pessoas".

A falta de responsabilidade de uma entidade nacional, que foi nomeada no relatório, não é a única a ser mencionada. O relatório também menciona a falta de responsabilidade por parte do Conselho Municipal de Saúde e a falta de responsabilidade por parte do Conselho Municipal de Saúde. O relatório também menciona a falta de responsabilidade por parte do Conselho Municipal de Saúde e a falta de responsabilidade por parte do Conselho Municipal de Saúde.

O estudo também se refere, a uma outra preocupação, a saber, a falta de responsabilidade por parte do Conselho Municipal de Saúde e a falta de responsabilidade por parte do Conselho Municipal de Saúde. O estudo também se refere, a uma outra preocupação, a saber, a falta de responsabilidade por parte do Conselho Municipal de Saúde e a falta de responsabilidade por parte do Conselho Municipal de Saúde.

Este novo problema é compartilhado por João Carlos com uma "condição pessoal", que ele chama de "condição pessoal". O fenómeno da alienação das várias entidades portuguesas desta nova sociedade, cujas responsabilidades vêm da visão nobilitante do seu passado tradicional é criticado pelo personagem na linha do mais famoso histórico da literatura. Neste sentido, diz que "não há como a sociedade para fazer a história, que se encontra com a sociedade, o mesmo" (199).

O tema do progresso social ligado à política económica, trata-se de uma referência em Lisboa. Os exemplos e exemplos desta situação servem sempre para localizar, por

contraste, o fato da nação portuguesa não ter conseguido, ao longo da sua história, uma perfeita interação destes dois termos. Assim é que Marta, no seu voluntário exílio estético em Veneza -- onde passa todo o seu tempo "a tentar transformar em imagens algumas vivências [i.e., idéias sobre a correspondência entre cultura e regime de governo material] postas a funcionar pela força de concentração chamada arte" (360) -- concebe uma visão futurística de dois momentos históricos, ambos representativos do pacto entre civilização e economia. Não colocando em questão o fundamento político desta relação, apenas se empolga com o seu progressismo, o que é uma forma de atacar, embora indiretamente, o atraso português. Trata-se da passagem em que a personagem, motivada pelas leituras que faz de Poe, fantasia o que ela chama de "Venhattan": uma ligação funcional, por ar, terra e água, entre as ilhas do arquipélago veneziano e a ilha novaiorquina de Manhattan (*Lusitânia* 360-61).

O aspecto conceitual da narrativa constrói um sistema de idéias que serve para situar coordenadas básicas do processo histórico português, sondando-lhe o passado em função da análise da realidade presente. Os assuntos da realidade emergem deste confronto, os quais são integrados no seu enredo. Para o seu final, encontram-se as personagens e o próprio autor-narrador preocupados em documentar e extrair comentários sobre as recentes transformações ocorridas na sociedade, quer sob o ponto de vista prático e referencial, quer sob o ponto de vista crítico e ideológico. As conseqüências do movimento revolucionário, tanto para o caso do continente como para a situação da guerra colonial em Angola, são referidas como fatos e como repercussões mentais e emocionais que motivam reflexões e atitudes das várias instâncias narradoras. A consciência deste período apresenta-se, portanto, através de uma variada gama de resultados, desde o nível social, político e cultural até o psicológico e moral. Estes dois últimos, devido ao fato de resumirem a problemática de maneira mais vivencial em termos das reações das personagens, ocupam a conclusão das suas interpretações e julgamentos críticos.

Assim é que certos assuntos alicientes, ligados a estes aspectos, são finalmente discutidos. Arminda, em carta a Sónia, reflete sobre o perigo da amoralidade que suspeita poder advir com o clima de liberalismo e/ou licenciiosidade pós-revolucionária. Observando a situação, aventa inclusive a hipótese de uma tendência homossexual entre André e Samuel. Na atmosfera popular de delírio coletivo na festa de celebração do “primeiro 1 de maio vermelho”, a personagem confessa ser tomada da seguinte sensação:

[I]magens aterradas que . . . [lhe] pertubaram ao ponto de começar a delirar. Dei por mim [diz ela] a olhar sem perceber a estranha alacridade alheia, e os beijos que André e Samuel me davam um de cada lado, ao mesmo tempo, pareceram-me suspeitos, tão perto estavam um do outro os lábios que cheguei a julgar se iam tocar (364).

Daí, num monólogo interior puxado pelo fluxo da consciência, a personagem se recorda com remorso, mas sem barreiras, de uma tentativa de incesto provocado entre ela e seu irmão quando crianças. Arminda atribui a liberdade destes pensamentos ao fator psicológico das revoluções liberais, as quais “dão tantas voltas por dentro das cabeças, a verdade é que foi preciso mudar de regime para eu reproduzir tim-tim por tim-tim este Tin-Tin do tabu reprimido” (364). Conclui, assim raciocinando, sobre o poder deste desrecalque moral abafado pela tradição dos costumes: “A revolução tem disto: acaba com muitos medos e mitos, rebenta barreiras, dá cabo do velho esquema” (364-65). Em contrapartida, analisa ainda os excessos do novo comportamento revolucionário, comentando sobre a “quantidade de divórcios, adultérios, separações, uniões raras que se tem enredado. . . . A vestuta [sic] família atravessa uma crise talvez mortal” (365).

Entretanto, esta crítica aos descaminhos provocados por este liberalismo popular serve para satirizar, por vias indiretas, radicalismos morais constantes da ideologia do passado, cujo autoritarismo preceituário e conservador constitui tema de debate desde as narrativas de *A Paixão* e *Cortes*. Mesmo uma personagem tão longe de tirar proveito das mu-



danças, como é o caso da subjugada Marina, é capaz de achar pontos “positivos” nestes resultados. Comentando sobre a corrupção advinda das especulações trazidas pela revolução em nome da liberdade, assim se manifesta ironicamente:

Uma vantagem destas alterações, talvez a única, foi acabar com o ‘parece mal’ preconceituoso da tradicional formação dos costumes que antigamente prescrevia certos hábitos às mulheres viúvas, como por exemplo, o de irem [sob pena de serem criticadas se não o fizessem] ao cemitério todos os dias, pôr flores na campa do marido (371).

E continua com a seguinte observação: “Dantes diriam de mim que sou mãe de família, que ‘parece mal’ não cuidar do futuro dos meus filhos. Hoje ninguém me critica, apenas me lamentam . . . (371).

A degradação moral, resultante do fracasso ideológico do pós-25 de Abril, é com severidade criticada por João Carlos, para quem as relações com a família, e por extensão com toda a realidade social e nacional, nunca passaram de uma convivência de “ausência e mal entendidos” (338). Desta maneira, o momento em que vive é por ele descrito como uma situação abjeta e depravada. A seguinte passagem satiriza, com uma energética invec-tiva demolidora, o comportamento corrupto dos quadros desta sociedade:

Fora de casa [diz a personagem em carta a Marta] piora o espetáculo, assiste-se ao teatro duma rechulíssima súcia de bandalhos, pulhas, biltres, parasitas, chatos em todos os sentidos, politicagem barata que custa um olho, caterva convencida de si, actores de má qualidade, se ao menos nos divertissem, mas nem isso, as suas artístosas poses falsas só convencem os pobres de espírito, os masoquistas, os que querem por força ser convencidos e valem tanto quanto os ídolos, cambada que oculta o focinho para viver da confusão de narizes, da cumplicidade mais mesquinha, do cambalacho fácil, da camaleônica barafunda onde ninguém sabe a cor das linhas com que cada um se cose, onde se mistura a burra do vizinho com a

segundo, como é o caso de alguns países, é comum de achar pessoas "positivas" antes de serem avaliadas. E isso acontece porque a maioria das pessoas que se candidatam às eleições não tem a intenção de ganhar, mas sim de perder.

Por isso, quando se trata de eleições, a maioria das pessoas que se candidatam às eleições não tem a intenção de ganhar, mas sim de perder. Isso acontece porque a maioria das pessoas que se candidatam às eleições não tem a intenção de ganhar, mas sim de perder. Isso acontece porque a maioria das pessoas que se candidatam às eleições não tem a intenção de ganhar, mas sim de perder.

Isso acontece porque a maioria das pessoas que se candidatam às eleições não tem a intenção de ganhar, mas sim de perder. Isso acontece porque a maioria das pessoas que se candidatam às eleições não tem a intenção de ganhar, mas sim de perder.

Isso acontece porque a maioria das pessoas que se candidatam às eleições não tem a intenção de ganhar, mas sim de perder. Isso acontece porque a maioria das pessoas que se candidatam às eleições não tem a intenção de ganhar, mas sim de perder. Isso acontece porque a maioria das pessoas que se candidatam às eleições não tem a intenção de ganhar, mas sim de perder.

Isso acontece porque a maioria das pessoas que se candidatam às eleições não tem a intenção de ganhar, mas sim de perder. Isso acontece porque a maioria das pessoas que se candidatam às eleições não tem a intenção de ganhar, mas sim de perder. Isso acontece porque a maioria das pessoas que se candidatam às eleições não tem a intenção de ganhar, mas sim de perder.

bunda da vizinha, onde se muda de partido como quem muda de camisa, onde os artigos de fundo dependem da digestão da amante do motorista da secretária do chefe de gabinete do primeiro-ministro, bera bagunça, mera conjura de compadres que se catapultam entre si, com benção do sindicato das putas e dos policiais (338-39).

A sátira social de Almeida Faria -- uma das mais contundentes e desbragadas na tradição portuguesa deste gênero, desde a prosa dos escritores realistas -- sintoniza o impasse deste período histórico, degenerado pela perda dos princípios básicos que caracterizam a identidade a nível pessoal e coletivo. Contra este ambiente mesquinho e demagogo, investe-se a ironia desmitificadora, a qual já se vinha processando desde *Cortes*. A severidade cáustica dos comentários completa-se por um tipo de humor não menos corrosivo, como que dando a significar que o riso é também uma forma de expôr e combater o ridículo. Assim é que, por meio deste processo, mesmo a imagem idolatrada da mãe é gozada irreverentemente através da mordacidade de uma metáfora sócio-econômica, elaborada por João Carlos para indicar a decadência da sua posição aburguesada. Assim, referindo-se à penúria da família, a qual se agravara com as dívidas deixadas com a morte do pai e principalmente devido às novas disposições revolucionárias, diz a personagem em carta a Marta:

A minha mãe anda com as câmaras de ar em baixo, ou a bateria, se me é permitido usar metáfora automobilística, a propósito aliás, pois teve que vender o mercedes para pagar direitos e dívidas. De resto era um símbolo ancien régime, basta o jeep que serve a André para ir aos Cantares enquanto houver herdade (339).

O descrédito moral da identidade nacional é ainda referido por João Carlos, quando comenta sobre o fracasso ideológico da cultura portuguesa, a qual diz padecer de um francofilismo doentio e de um gosto exagerado pelos estrangeirismos: uma nação que lê por "jornais de atrasados mentais, por sistema bajuladores do poder . . ." (339). Ainda neste contexto, a personagem -- em carta a Marta, a bordo do barco para o Barreiro, satirizando

o estado de miséria da paisagem -- comenta sobre o aproveitamento dos restos do estrangeiro. Isto porque percebe, do barco transtejano onde está, as sucatas de uns navios de guerra ancorados ao longe da barra, “desempregados, alguns apanhados aos alemães na 2a. guerra, feitos em Kiel, comprados ao ferro-velho” (334). O tema da degeneração da realidade presente, superposta ao passado, é novamente trazido à tona através desta referência.

A análise dos diversos fatores da problemática retratada em *Lusitânia* processa-se por um tipo de abordagem múltipla. Isto quer dizer que os assuntos, uma vez apresentados, são constantemente retomados e glosados, com acréscimo de detalhes e aspectos que ampliam as referências temáticas. Assim, cada personagem, secundada ou não por comentários do autor-narrador, discute reiterativamente os fatos e emite opiniões sobre o que mais a marca ao entrar em cena. Na medida em que a realidade se complica, a consciência crítica de cada uma se aguça com objetividade. Entretanto, surgem momentos em que, dada a proximidade dos problemas, a visão nítida torna-se compartilhada por doses de impressões, as quais, projetando o nível emocional e subjetivo, tornam as percepções mais penetrantes.

Isto acontece, entre outros casos, com a seguinte observação intuitiva de Sónia sobre o resultado falido da proposta revolucionária: “Se fizeram a revolução para tudo ficar na mesma, então não valia a pena. Isso aí [diz a personagem em carta a Arminda, referindo-se ao marasmo pelo qual passava a nação] dá vontade de morrer, ingloriosamente” (366). Esta mesma intuição do despropósito de viver já manifestara João Carlos ao criticar emosemicamente o “meio acanhado, isolado, circuito fechado onde funcionam sempre os mesmos figurões com periódica mudança de máscara para enganar o parceiro ou para se darem a ilusão de serem gente . . .” (340).

Neste ambiente de suspeita e inquietações frente às abitraryidades dos dias em que vive, Marina analisa a sua situação de latifundiária. Dominada pelo temor das reformas

sócio-econômicas, pressente a iminência do empobrecimento, quando ouve as “vozes pelos campos em volta, de ocupação, de acabar-nos [diz a personagem] com a raça culpada de ter herdado dos pais terras . . . onde o sindicato [instituição estabelecida pela política socialista da revolução] quer colocar ainda mais trabalhadores a ver se nos rebenta de vez”

(347). Par a par com esta pressão, a personagem avalia o parasitário meio pequeno burguês prestes a estiolar-se devido à sua insustentável atuação social. Assim apresenta o retrato caricaturesco da aldeia em que vive:

[M]esquinha vila onde começo [diz Marina em carta a André em Lisboa] a odiar até amigas, mulheres de falhados e falidos, médicos pindéricos, causídicos senis, padres enterrados vivos na batina, na rotina, esquecendo o estudado há quarenta anos, perdendo o gosto de estudar (347).

De maneira geral e conforme se comentou antes, as conseqüências psicológicas (medos, angústias, expectativas e inquietações) do clima pós-revolucionário caem na consciência das várias personagens de *Lusitânia* de modo mais figurado ou referencial, dependendo do grau de análise subjetiva ou objetiva da situação. Dentre elas, as que mais imagisticamente projetam estas reações estão Marina, Moisés e principalmente os meninos. Apesar da individualidade dos seus comentários, a intenção crítica, constituinte do projeto ideológico da narrativa, se faz sentir. Aliás, as últimas visões e sonhos dos meninos funcionam como metáforas ampliadas a partir deste projeto.

É o caso das fantasmagorias concebidas por Jó e Tiago. Tais composições de imagens remetem sempre, através de uma leitura de entrelinhas, a coordenadas da formação educacional e psicológica do meio ao qual estas personagens estão condicionadas. Assim é que Jó, influenciado pelo fator religioso e escolástico -- o capítulo que referencia esta problemática intitula-se ironicamente “Onde Jó abre o livro lido na catequese, em voz alta, às tardes, como hoje, de sábado” -- surrealiza, num extenso monólogo interior, o espectro de um monstro. A figuração lembra o Leviatã, motivo simbólico da tradição bíblica manique-

ísta. No contexto em que aparece, esta imagem é associada, pelo medo que produz, à sensação de monstruosidade proveniente da ingênua e preconceituosa idéia da revolução e seus efeitos massacrantes. No desvão subliminar da sua mente, a criança faz as transposições correspondentes: ao tentar escapar do monstro da sua imaginação, reflete que “inglorio, vil seria, sim, cair nas garras dos bandidos, facínoras, fascistas, corsários da foz do Tejo que, correndo, não parava senão na barra onde me afundava” (358).

A passagem é uma hipóstase ideológica do autor, a qual assim se justifica devido ao recurso da intertextualidade que Almeida Faria utiliza. Metendo-se na pele da personagem, constrói a seguinte consideração à maneira do existencialismo reflexivo de Fernando Pessoa: “onde pode acolher-se um pobre humano, onde verá lonjura a curta vista? Isto de mim para mim interrogava o que em mim sentia, em mim pensava, mas nenhuma resposta me chegava de dentro ou fora, igual” (358). A referência se faz aqui ao conhecido verso ortonímico do poeta: “O que em mim sente 'stá pensando” (*Obra Poética* 78).

Ainda ligado à crítica irônica do ensinamento religioso, transposto para a análise da realidade, Tiago monologa sobre a doutrina da predestinação e sobre certos preceitos litúrgicos, misturando a história sagrada de Cristo (com o caso de Judas) com a realidade sócio-política. E reflete, intrigantemente, sobre a relação deste conteúdo com o motivo do enforcamento de Moisés: “Mas se Moisés se enforcou [interroga-se] por lhe gritarem criado do patronato, também se sentia Judas? De que Jesus?” (351-52).

Outro aspecto, também associado à idéia da imposição dos moldes da educação tradicional, é aquele que faz referências à posição de centralidade autocrática do pater-famílias. Na visão imaginativa e metafórica dos meninos, este conceito, criticado deste o substrato demonológico de *Cortes*, adquire novas significações. Os terrores infantis, figurados em relação ao pai-lobisomem, depois da morte deste, desfazem-se do teor conotativo camuflado pelo seu simbolismo anterior. E o fantasma do pai é alvo de um combate ousado e irreverente que, denotando uma pronunciada rebeldia crítica, torna-a mais concreta em

direção à realidade. Jó sonha estar perdido no espaço labiríntico da sua casa, composto de pessoas velhas e de quartos esquecidos, “onde muitos se perdiam, vinham a ser encontrados, mortos, já enregelados em qualquer quarto, de inverno não aquecido, agora na primavera ainda húmido, frio” (282).

Neste ambiente de senilidade, infectada pela presença dominante da morte e da sua corrupção biológica e moral, Jó participa de um jantar felinesco, em que o pai e os velhos tomavam repugnantemente uma sopa e comiam peixe. Francisco tinha a cabeça coberta por um lenço branco e imundo. Os comensais pagavam o jantar com moedas que tiravam da boca: o óbulo da passagem infernal. Jó agride o pai, que lhe censura o comportamento, e ao tocar-lhe com o “cotovelo esquerdo, ele [o pai] caiu desamparado, a cara coberta pelo lenço afocinhou no prato cheio de escamas de peixe” (283).

De maneira semelhante, este motivo fantasmagórico do encontro com a imagem espectral do pai morto se faz presente ainda na visão de Tiago. A referência espacial é a mesma casa onde habitavam, mais especificamente a sala do piano, verdadeira câmara mortuária, conforme já se referiu antes. A personagem nota que o lobisomem havia ido embora, mas era o “pivete [i.e., o mal cheiro] que não . . . [lhe] larga . . . vidros partem-se, janelas escancaram-se mesmo sem ventos nem pedradas. Preciso enfrentar o sem nome [diz a personagem] ali escondido no sítio donde saiu, há uma semana exacta, no domingo passado, o funeral do papá” (284-85). Num dado momento de hesitação frente ao medonho, Tiago toma, com uma corajosa violência misturada a uma sensação de liberdade, a cabeça do fantasma e a estala, batendo-a contra o soalho.

O que se apresenta paradigmático, nas duas descrições acima, é a imagem da cabeça que se torna vulnerável aos ataques agressivos dos meninos. Acresce-se a este dado a integrante disposição destes para superarem o irracional medo que os dominava antes. A conclusão, a que se chega sobre este assunto, tem a ver com o tema da desopressão e da luta contra as estruturas do poder autoritário. Interseccionam-se aqui dois campos de cor-



respondências: a sensação psicológica de liberdade coincide com os acontecimentos da realidade exterior, pois é sintomático o fato de que as transformações trazidas pela revolução venham alterar a disposição interior das personagens. Almeida Faria aproveita-se desta colocação temática para, através de considerações conceituais e psicológicas, abordar a dialética da viragem política das coordenadas sociais, fazendo um amplo estudo crítico do que se entende por literatura em sintonia revolucionária.

Esta é a razão que justifica o enfoque dos comentários finais da narrativa, a qual termina tratando da relação que se estabelece entre o reformismo da revolução socialista, de um lado, e o fator sócio-econômico, de outro. As conseqüências desta situação são analisadas e avaliadas com pormenores de detalhes. Um dos resultados do falaz processo de democratização da sociedade pós-25 de Abril é o já referido fenômeno da formação de uma nova classe, qualificada como novo-riquismo. André a isto se refere ao observar o caráter de usura e de especulação de interesses, verificado em virtude da abertura econômica conseguida pela política laboral. A ausência de coesão ideológica havia tergiversado os rumos ideais da luta social, pela qual se batia o proletariado. Após a sua fase protestária, houve certas radicalizações de tendência direitista, orientadas para um novo tipo de capitalismo embrionário.

O fato acima é com bastante pertinência comentado por Marina. Alarmada com as rápidas reformas e mudanças urbanas deste tipo de progressismo, diz que “substituem tudo por cimento cinzento, ao que parece porque é fácil de aplicar e consertar, e se conserva mais tempo” (348). Continua a personagem as suas considerações a este respeito, dizendo que “até esta terra [i.e., a vila de Montemínimo onde mora] se torna banal, inabitável, uniforme, pequeno-burguesa” (348).

André, nesta mesma ordem de reflexão, em carta a Sónia, verifica que a nova classe, originada da revolução, começa a atuar no panorama social com uma consciência de princípios mal definidos, motivada apenas por interesses pecuniários individualistas. Assim a descreve com ironia satírica:

O novo-riquismo está a dar os primeiros passos [comenta a personagem], aparecem por todo o lado moradias cobertas de azulejos de casa-de-banho, berrantes, repugnantes, verdes, amarelos, roxo-rei, violeta, achados de pato-bravo que acabarão por tomar conta da brancura impecável desta vila (353-54).

Este é o balanço, na realidade prática, das observações conceituais que Marta e João Carlos haviam feito quando teorizaram ironicamente a história nacional como uma “pirâmide hegeliana de pantanas”, sintetizada por uma “comédia pessimista” e um “neo-realismo às avessas”. O aspecto materialista-dialético deste complexo foi analisado por Terry Eagleton no livro *Marxism and Literary Criticism*. Estudando o que chama de “revolutionary understanding of history”, analisa como “the production of ideas, concepts and consciousness is first of all directly interwoven with the material intercourse of man, the language of real life” (4). A colocação do autor demonstra como o substrato material da vida em sociedade é responsável pela formação de ideologias e pelo seu modo de representação na paisagem cultural. Almeida Faria apresenta este ponto de vista ao discutir o procedimento do novo-riquismo antes mencionado.

A narrativa de *Lusitânia* trata, em larga extensão, deste tema político-econômico. Outra passagem significativa desta orientação, dado o seu poder de penetrante análise crítica, é aquela em que Sónia comenta a respeito da especulação do capital de investimento empresarial. Em carta a Arminda, a personagem reflete sobre a atuação do sistema de exploração capitalista que se aproveita das condições políticas. Cita, como exemplo disto, o caso de uma companhia de aviação (provavelmente espanhola) que, após as movimentações pró-libertação de Angola, havia picarescamente aberto “as portas-de-serviço outrora interditas” (366-67). Intertextualizando comentários extraídos do campo da teoria literária de fundo sociológico, satiriza a relação verificada entre interesses econômicos e bases ideológicas do progresso. Este aspecto social, de fundo político, é ainda severamente criticado por João Carlos que, em carta de Veneza à sua irmã, faz uma sátira ao binômio revolução

versus desenvolvimento. Neste sentido, escreve a Arminda dizendo que o otimismo da esquerda irá fatalmente conduzi-la, se casar com Samuel, “a perpetuar a espécie, convencida de que a filharada será muito progressista; isto terá como residual resultado [diz a personagem], pelo gosto de contrariar os pais, uma jovem geração reacionária” (271-72).

Nesta mesma linha de idéias, João Carlos não admite a possibilidade teórica de uma conciliação entre a aristocracia e a idéia do desenvolvimentismo revolucionário. A propósito disto, cita a polêmica figura de Carlo Italo Mocenigo (o protetor seu e de Marta em Veneza), o qual qualifica de aristocrata fascista, pois não concebe, a não ser por demagogia, que este ricaço possa estar honestamente ligado à causa socialista que diz defender.

Num outro pólo de observação crítica sobre este assunto, é apresentada a visão ingênua de Estela. Verifica que a consciência do proletariado é mais reacionária no Sul do país. Esta, a qual a criada não analisa em pormenores, é retomada por Arminda, que a explica levando em consideração o fator sócio-econômico. Diz que há uma participação mais comunitária e liberal das forças de produção no Norte, enquanto que, nas partes sulistas, esta ordem social é travada por um tipo de burguesia patriarcal de monopólio individualista. Daí a condição de privação e revolta do operariado nesta região. Assim conclui a personagem, num tom irônico, sobre o problema: “Se o individualismo for luxo da burguesia, então está tudo certo” (365). O marialvismo, de caráter eminentemente machista, assumido pela classe burguesa sulista, é assunto agora de uma oposição feminista que aproveita do embalo da revolução para se manifestar. Neste sentido, a revolta surda de Marina é defendida, num tom de irreverência mais libertária, por Marta, a qual se declara “feminista, não agressiva ou malfodida” (393).

A tese do progressismo sócio-cultural, associado ao tema da revolução, é resumida por Almeida Faria da seguinte maneira: no panorama da sociedade portuguesa faltou uma fase de transgressão decadentista. Daí a ausência de uma intelectualidade de vanguarda que lançasse plataformas de futuras ideologias mais modernas. O que houve foi uma espé-



cie de reformas apressadas, sem firmes convicções, que logo se radicalizaram na especulação de interesses basicamente materiais. A grande revolução (a das idéias) havia ficado por vir. É por este prisma que a realidade portuguesa, neste seu momento histórico, é diagnosticada como um estado de ruína, ao qual se juntam soluções contemporizadas e arbitrárias. Imbuído nestes reflexões, João Carlos, dividido entre a perplexidade do presente como sombra do passado e a expectativa do futuro dos tempos, assim se interroga:

Até quando? Estas perguntas enfáticas, antiquadas, pleonásticas, justificam-se aqui na nossa atmosfera de século passado: não tivemos revolução industrial, temos agora uma que, por serôdia, pode ser radical. Por paradoxal que pareça, desejo que o seja, para não ficarmos em meias tintas, para terminar depressa esta agonia, este estertor nacional . . . (395)

E a mensagem final do discurso de *Lusitânia* se apresenta como um retrato da falência da significação do tempo como história. Este aspecto conteudístico do seu enredo terá, na consciência estética do autor, um tratamento especial. Isto quer dizer que Almeida Faria, a fim de compensar a desestruturação de uma temporalidade fragmentada e inacabada em termos reais, estrutura uma maneira diferente de apresentar a narrativa: impossibilitado de refazer o tempo caótico da realidade (que não se soluciona), vai fazer a história do próprio tempo como processo de escrita.

A Solução do Tempo

A realidade, apresentada por Almeida Faria em *Lusitânia*, resulta da composição de um enredo que objetiva reconstituir a história dos fatos e acontecimentos ocorridos num período bastante agitado da vida nacional. As várias mudanças e transformações materiais e sociais, trazidas pela revolução, são analisadas e avaliadas nos seus vários aspectos através da multiplicidade de pontos de vista. A complexidade das características e diretrizes dos assuntos do panorama exterior retratado, a amplitude dos motivos interiorizados

pelas diferentes atitudes narradoras e as dificuldades inerentes a uma mimesis -- a qual pretende fazer coincidir o tempo do que acontece fora com o próprio tempo gasto no processo de narrar -- fazem com que o enredo fuja do esquema tradicional conhecido como uma sucessão causalística de princípio, meio e fim.

Almeida Faria soluciona todas estas "discrepâncias" através da experimentação de recursos estilísticos. Para compensar o fator multiforme e desestruturado de uma história, cujo assunto e tempo estão desorganizados como referência externa, constrói a história do tempo como narração. Portanto, a maneira como se estrutura o discurso tem a ver com a natureza e o funcionamento do material da realidade que forma o seu conteúdo, e isto já é uma forma de criticar-lhe as significações.

Tal preocupação se manifesta operante a partir da construção dos títulos que encabeçam os vários textos ordenados cronologicamente em forma de cartas (inteiras ou fragmentos), às quais se misturam outras modalidades narrativas, tais como: páginas de monólogos interiores com descrições de sonhos e/ou impressões das personagens (como no caso de Jó, Tiago e Moisés, que não escrevem cartas), transcrições de partes de diário íntimo e apropriações intertextuais (freqüentemente parodísticas) de textos literários ou não.

De maneira geral, os títulos podem ser classificados em dois tipos: os que enunciam, com poucas palavras, o que é o texto que se vai ler e os que compõem uma pequena epígrafe, com comentários do autor chamando a atenção para as impressões e referências que quer realçar. Há uma patente orientação ideológica, neste último caso, que precede a narrativa propriamente dita. Isto vem demonstrar uma intenção proposital que associa o plano das idéias com a elaboração formal de sua apresentação estética. É sobre este processo que uma consideração detalhada deve ser feita. Assim, as epígrafes com comentários podem ser analisadas sob dois aspectos: em relação à época literária em que tal técnica foi utilizada e em relação ao projeto específico da escrita do livro. Ambos aspectos refletem a ideologia crítica antes mencionada, a qual se liga ao tema da reconstrução narrativa da história.

Almeida Faria emprega um modelo literário, próprio da tradição cronística e epistolográfica, para tratar de assuntos do presente em correspondência ao passado. Reconstitui, para tanto, o gênero da literatura de viagens, conhecida no fim do período medieval e na época renascentista. A característica fundamental deste tipo de literatura é captada pelo autor: trata-se da busca de um processo de narração capaz de ordenar e avaliar novas e desconhecidas realidades. Desta maneira -- através de uma apropriação parodística, não só ao nível do estilo mas também dos temas -- o autor capta uma relação homológica entre dois momentos que se distanciam no tempo, mas que conservam semelhanças nos seus aspectos reais. São eles: o das descobertas marítimas passadas e o da revolução social da atualidade portuguesa.

O que se evidencia desta aproximação é o caráter de transição histórica que ambas estas realidades comportam, aspecto que é analisado por Almeida Faria como o resultado de um impasse de coordenadas complexas, cujos assuntos e referências se resumem em contradições. É através desta perspectiva crítica que a prática da intertextualidade de motivos navegatórios (a épica camoniana e a História Trágico Marítima) se faz presente para comprovar ironicamente a metáfora do "barco encalhado" (214-220) em relação ao título *Lusitânia*.

Ligado à problemática da dificuldade diegética (i.e., de estabelecer uma enunciação cronológica e ordenada dos conteúdos de uma temporalidade que na escala do real se apresenta desestruturada e falida), o discurso narrativo se volta sobre si mesmo, para a sua capacidade metadieética. Verifica-se, deste modo, o seu poder de construção como linguagem, estabelecendo uma categoria que concentra o seu interesse nos procedimentos realizadores de um tempo estilístico. Este é um processo que confere maior literariedade à escrita de Almeida Faria. Não fossem as coisas desta maneira, tornar-se-ia impossível explicar, considerando-se apenas as convenções do enredo tradicional, o tratamento temporal, ao qual são submetidas as epígrafes das duas cartas que iniciam a narrativa.

A primeira introduz a correspondência de João Carlos, de Veneza a seus pais em Portugal, da seguinte forma: “Onde o protagonista (deste relato, ignorando a morte do pai, vive mirabolantes aventuras que na mesma noite atónito narra” (261). A segunda apresenta a carta de Marta, de Veneza à sua mãe em Portugal, e assim se compõe: “Onde Marta, no dia seguinte, descreve peripécias que faltavam na primeira carta [i.e., a carta de João Carlos]” (264). Ora, é sabido que os destinatários de ambas as cartas não se comunicam, nem ao menos se conhecem, pois em nenhum momento, em *Cortes* ou mesmo em *Lusitânia*, tal fato é mencionado ou dado como subentendido. Não obstante isto, o autor-narrador liga o assunto destas duas correspondências através de uma relação de complementariedade, estabelecida no plano da metadiátese do seu discurso. Outro exemplo deste procedimento acontece com a aproximação de outras duas cartas, uma seguida à outra, que se intitulam respectivamente: “Da mãe a JC, anunciando a morte na família” e “André ao irmão, explicando o que a carta da mãe não contava” (274-76).

Esta técnica pressupõe uma relação pragmática que, estabelecida entre o autor e o leitor, se verifica no processo de construção do código narrativo para a transmissão da mensagem. Ao leitor é solicitada uma atenção especial ao mecanismo de composição da história do tempo da escrita como narração, para além do interesse comum que normalmente ele possa ter nos conteúdos narrados. Assim sendo, o autor-narrador se introduz, enquanto escritor, para complementar elementos formais da estrutura interna do texto. Além dos exemplos, antes citados, deste procedimento diegético, pode-se considerar a seguinte epígrafe indicativa da função conativa da linguagem: “Carta de Marta a JC, com maus presságios que o leitor depois verá porque e sobre os quais talvez não falte uma furtiva lágrima” (392).

Esta tentativa em controlar a recepção estética possui um sentido didático que assim se qualifica: Almeida Faria, a fim de garantir com eficácia a expressão objetiva da sua crítica ideológica, desfamiliariza o aspecto da ilusão presente na mimesis literária, propondo

uma leitura desalienante e mais intelectual. Assim é que, ironicamente, se lêem os comentários de João Carlos numa carta escrita de Veneza à sua mãe. Referindo-se ao motivo do seu seqüestro, destrói uma possível explicação deste acontecimento ao nível causalístico do enredo, desprezando, deste modo, a sua significação interna. Sobre isto diz a personagem num tom evasivo e charadístico: “Qual fosse então a causa daquela nossa levada, tentei saber, não a soube. Agora não lhe ponho outra, senão que já então parece havia de ser o que depois foi” (264). Fica, portanto, bastante claro que o conceito tradicional de verossimilhança não vai ser um ponto de preocupação onisciente do autor-narrador.

Este descrédito da função autoral demiúrgica tem a ver com a noção de frustração em relação aos argumentos da história, cuja falência não deixa nada acontecer e ser apreendido em termos objetivos e satisfatórios. Daí a presença em *Lusitânia* -- compensatória desta insuficiência -- de certos ingredientes próprios da narrativa aventureira e enigmática do gênero policial e detetivesco. E mais ainda: isto vem justificar o tratamento irônico e parodístico de outras modalidades de escrita dentro da escrita, como é o caso das apropriações intertextuais.

Ao lado da ideologia crítica subjacente a estes processos, há que se considerar o aspecto semiológico dos seus resultados. Isto vem comprovar a manifestação de uma diferente consciência estética no tratamento do material literário, significando que, como tem acontecido na modernidade, a obra é apenas uma criação do próprio modo de fazer a escrita, desobrigando-se da tarefa de refletir simplesmente a realidade, a fim de com ela se misturar. Neste caso, não há muita diferença prática entre a realidade da escrita e a escrita da realidade, conforme se observou antes.

Por outro lado, este processo da escrita sobre a escrita apresenta ainda vantagens trazidas por seus efeitos metalingüísticos ou metaliterários, pois permite repensar o modo de construção do discurso literário. A atenção dada a este tipo de elaboração -- que deixa de ser a ilusão do romance para se tornar quando muito uma “seqüência romanceada”,

uma leitura desafiante e mais intelectual. Assim é que, finalmente, se têm as condições para se ler a obra de Carlos sem cair no erro de vê-la como uma obra de ficção. Há, portanto, uma certa distância entre a obra e o leitor, o que é necessário para que se possa ler a obra de Carlos sem cair no erro de vê-la como uma obra de ficção. Há, portanto, uma certa distância entre a obra e o leitor, o que é necessário para que se possa ler a obra de Carlos sem cair no erro de vê-la como uma obra de ficção.

Quando se lê a obra de Carlos, percebe-se que a obra é uma obra de ficção. Há, portanto, uma certa distância entre a obra e o leitor, o que é necessário para que se possa ler a obra de Carlos sem cair no erro de vê-la como uma obra de ficção. Há, portanto, uma certa distância entre a obra e o leitor, o que é necessário para que se possa ler a obra de Carlos sem cair no erro de vê-la como uma obra de ficção.

É importante lembrar que a obra de Carlos é uma obra de ficção. Há, portanto, uma certa distância entre a obra e o leitor, o que é necessário para que se possa ler a obra de Carlos sem cair no erro de vê-la como uma obra de ficção. Há, portanto, uma certa distância entre a obra e o leitor, o que é necessário para que se possa ler a obra de Carlos sem cair no erro de vê-la como uma obra de ficção.

Quando se lê a obra de Carlos, percebe-se que a obra é uma obra de ficção. Há, portanto, uma certa distância entre a obra e o leitor, o que é necessário para que se possa ler a obra de Carlos sem cair no erro de vê-la como uma obra de ficção. Há, portanto, uma certa distância entre a obra e o leitor, o que é necessário para que se possa ler a obra de Carlos sem cair no erro de vê-la como uma obra de ficção.

É importante lembrar que a obra de Carlos é uma obra de ficção. Há, portanto, uma certa distância entre a obra e o leitor, o que é necessário para que se possa ler a obra de Carlos sem cair no erro de vê-la como uma obra de ficção. Há, portanto, uma certa distância entre a obra e o leitor, o que é necessário para que se possa ler a obra de Carlos sem cair no erro de vê-la como uma obra de ficção.

Quando se lê a obra de Carlos, percebe-se que a obra é uma obra de ficção. Há, portanto, uma certa distância entre a obra e o leitor, o que é necessário para que se possa ler a obra de Carlos sem cair no erro de vê-la como uma obra de ficção. Há, portanto, uma certa distância entre a obra e o leitor, o que é necessário para que se possa ler a obra de Carlos sem cair no erro de vê-la como uma obra de ficção.

É importante lembrar que a obra de Carlos é uma obra de ficção. Há, portanto, uma certa distância entre a obra e o leitor, o que é necessário para que se possa ler a obra de Carlos sem cair no erro de vê-la como uma obra de ficção. Há, portanto, uma certa distância entre a obra e o leitor, o que é necessário para que se possa ler a obra de Carlos sem cair no erro de vê-la como uma obra de ficção.

Quando se lê a obra de Carlos, percebe-se que a obra é uma obra de ficção. Há, portanto, uma certa distância entre a obra e o leitor, o que é necessário para que se possa ler a obra de Carlos sem cair no erro de vê-la como uma obra de ficção. Há, portanto, uma certa distância entre a obra e o leitor, o que é necessário para que se possa ler a obra de Carlos sem cair no erro de vê-la como uma obra de ficção.

É importante lembrar que a obra de Carlos é uma obra de ficção. Há, portanto, uma certa distância entre a obra e o leitor, o que é necessário para que se possa ler a obra de Carlos sem cair no erro de vê-la como uma obra de ficção. Há, portanto, uma certa distância entre a obra e o leitor, o que é necessário para que se possa ler a obra de Carlos sem cair no erro de vê-la como uma obra de ficção.

Por outro lado, este processo de escrita sobre a escrita apresenta ainda vantagens. Há, portanto, uma certa distância entre a obra e o leitor, o que é necessário para que se possa ler a obra de Carlos sem cair no erro de vê-la como uma obra de ficção. Há, portanto, uma certa distância entre a obra e o leitor, o que é necessário para que se possa ler a obra de Carlos sem cair no erro de vê-la como uma obra de ficção.

conforme se subintitula a *Trilogia Lusitana* -- favorece ainda a metacrítica. É o que acontece quando o resultado crítico provém da referência a um tipo de literatura também de raízes críticas. Este recurso se verifica por meio da participação de Sónia. Desgostosa com a revolução que se fizera para que tudo ficasse na mesma, lembra-se, a este propósito, do gênero picaresco. A partir desta terminologia extraída da teoria e crítica literárias, a personagem, intertextualmente, faz uma nova teoria para a prática narrativa de *Lusitânia*, a qual pode ser verificada através da seguinte passagem:

Isto [diz a personagem referindo-se ao picaresco como forma de apreensão crítica da realidade] associado à forma epistolar e telegráfica [gênero adotado para a narrativa de *Lusitânia*], conforme o tempo de cada caráter, seria um método capaz de dar, pelas astúcias da mimese, algumas facetas da complexidade em que nos movemos (367).

A citação acima constitui um caso nítido de metaliteratura. Através dela, o autor-narrador questiona, ao nível do discurso, argumentos para a construção da sua narrativa e para a explicação da sua função de representação. Esclarece que a complexidade das situações, escolhidas como assunto para narrar, exige um tipo especial de composição estética, visto que uma realidade que adquire uma estrutura diferenciada deve ser descrita por um processo também diferente enquanto técnica. Daí o aspecto auto-estruturante e experimental do discurso de *Lusitânia*. Almeida Faria analisa a idéia da desordem e desestruturação do tempo e do modo da história realizar os seus acontecimentos externos. Consegue isto por meio da elaboração de um esquema temporal interno à narrativa, a qual passa a ter assim a sua própria história.

Além dos processos acima mencionados, outro recurso utilizado para a obtenção deste mesmo efeito é o biografismo. A preferência pela citação de fatos e aspectos da vida de pessoas de interesse histórico e literário do passado (nem sempre conhecidos) torna-se matéria prima para inúmeros comentários. Isto tem um significado ao nível do projeto

ideológico do autor, pois é uma forma crítica de manifestar o seu desinteresse pela mediocridade da vida presente, além de servir como ponto de referência parodística e/ou satírica. É neste sentido que Marta, com um amplo repertório adquirido pelo contacto cultural com Veneza, elabora seus freqüentes comentários pitorescos e irônicos, os quais endereça a João Carlos e à sua mãe. Comentando, em carta intitulada “epigramas venezianos”, sobre o destino necrofílico que visualiza para a realidade histórica portuguesa, faz referência a um certo Barão de Corvo, que “passou horas na ilha de San Michele olhando os muros do convento e a silhueta da cidade em frente” (380). E conclui que “esta separação tão física entre mortos e vivos, esta paz insular deixada àqueles, terá inspirado o desejo dos que aqui quiseram ser enterrados” (380-81).

A crítica parodística, assim colocada, sugere que em Portugal não há uma distinção bem marcada entre os que vivem e os que morrem. A idéia da contaminação perturbadora, entre estas duas categorias, coincide com as figurações fantasmagóricas que povoam de medo a vivência das personagens de *Lusitânia*, principalmente no caso dos meninos Jó e Tiago, conforme se verificou antes. A propósito da vocação desatinada e ostensiva do *mento mori* que caracteriza a disposição espiritual da sua raça, Marta cita, com ironia, Pound que quis ser enterrado naquela “paz insular” veneziana, discretamente “sob pedra tombal de poucos centímetros, com o nome só, sem data, mal se vendo no meio das modestas flores amarelas alimentadas pelo que dos seus restos resta” (381).

Em outro comentário, a personagem enfoca o tema do biografismo para analisar, como no exemplo anterior de Sónia, posturas teóricas. Mencionando a sua mais recente revelação artística -- o velho Canova -- “cujo nocturno classicismo lembra Blake e Füssli”, assim se expressa: “Chamo clássico ao que controla os seus materiais, por complexos ou enigmáticos que pareçam os resultados” (381). A citação, no contexto em que se localiza, tem a finalidade de criticar, por contraste, os descontroles na interpretação da confusa realidade nacional, ao mesmo tempo que justifica o modo pelo qual se processa a narrativa de *Lusitânia*.

A orientação metaliterária (como forma de superar a insuficiência e o fracasso dos dados históricos) é colocada diretamente por Marta quando defende, junto a João Carlos, o seu direito de fazer referências. Sobre isto diz ela: “A citação tornou-se uma arte poética, sem nenhum artifício. Nada mais artificial que a situação em que vives” (382). A discussão do tema do tempo real como lugar inautêntico para o registro dos fatos, fazendo com que a narrativa se volte sobre si mesma para enfocar o discurso do seu próprio discurso, conclui-se pela apresentação ética da problemática da autenticidade versus a artificialidade. A poética e a literatura tornam-se, neste caso, mais naturais e verdadeiras que a realidade corrompida, pois “artificial [diz Marta], é o sacrifício, esta idéia repugnante até ao nojo, esse falso valor em cujo nome se mataram milhões. Os hoje chorantes, os amanhã cantantes, que obscena mentira” (382).

Esta preferência pelo estético explica o significado de referências aparentemente sem função estrutural no conjunto narrativo. É o caso da citação enigmática que João Carlos faz de um livro que havia encontrado a flutuar, dentro de um caixote, sobre as águas de um dos canais de Veneza. O manuscrito aquático, intitulado pela personagem “Zettels Traum”, é assim descrito:

Sonho de Fichas . . . formado por fotocópias de 1.330 enormes páginas passadas à máquina, com correções à mão, formato 32,5 X 43,5 cm . . . O livro levou seis anos a escrever e levará talvez seis séculos a ler; tornou-se o meu breviário [diz a personagem], divirto-me a decifrar citações, enigmas, disparates. A senhora Shandy, que tu deves conhecer da Faculdade de Letras, vem lembrada em nota lateral na ficha ou página 1.150, Poe e FW são outras das vedetas (306-07).

Esta presença metaliterária da imagem do livro como objeto do próprio livro pode ser ainda lida, para além do seu aspecto lúdico e experimental, ao nível metafórico. O volume encontrado por João Carlos traz a sugestão de que o seu conteúdo possa tratar da história portuguesa nos seus seis séculos de nacionalismo, desde os primórdios da sua ex-

pansão ultramarina (século XVI) até a atualidade. Por outro lado, pode ainda significar a história do processo de escrita da própria narrativa de *Lusitânia*, visto que os seus temas e assuntos correspondem-se.

Outra citação, com este mesmo teor irônico e relativa ao problemático futuro da nação, é apresentada por Marta: a personagem associa o destino histórico português ao horóscopo de Karl Marx, profetizando satiricamente a vitória do materialismo dialético, cuja realização plena irá coincidir com o término do ciclo do capitalismo em 1992, ano em que se celebrará os quinhentos anos de descobrimentos.

Algumas considerações finais devem ser feitas sobre a posição e as propriedades técnicas e estilísticas do gênero literário escolhido por Almeida Faria vis-à-vis a problemática conteudística de sua narrativa. Em primeiro lugar, no que se refere ao seu modo de apresentação, *Lusitânia* e a sua forma epistolográfica, no panorama geral da história da novelística portuguesa, é um fato inesperado. Sobretudo numa literatura que nunca foi tão pródiga neste gênero, mesmo no tempo em que ele não era anacrônico. E ainda que se admita que a literatura portuguesa vive numa época de estilos experimentais, vestimentários e de modas artísticas, a novidade de *Lusitânia* continua a ser um compromisso exigente, gerando suspeitas e destituindo empreendimentos. Isto porque, a narrativa epistolográfica constrói-se sobre um artifício de escrita que supõe um esforçado trabalho do texto, não admitindo quebras nem deslizes.

Colocando polifonicamente as várias vozes das personagens versus a participação do autor-narrador, esta modalidade criaria um sistema fragmentário e ininteligível se não fosse instituído um compromisso velado com o seu leitor narratário (espécie de destinatário oculto, mas suposto ou subentendido), a funcionar como um jogo de sutis manobras táticas e de dissimulações de regras protocolares da escrita. A narrativa em forma de cartas tem de pressupor e delimitar a incidência deste pacto tático, fazendo-o atuar segundo determinados processos que permitam a criação de um universo sistemático e inteligível para

quem lhe é exterior. Só nesta condição é que a carta se consegue impor como artefacto da sua naturalidade.

Colocando-se à parte as sutilezas, artifícios, riscos e ousadias deste gênero, *Lusitânia* transpõe-se como uma narrativa perfeita e acabada, que se encaminha para a difícil empresa mimética da verossimilhança na arte de representação. Mas aqui é necessário distinguir-se dois tipos de verossimilhança ou verdade literária: uma verdade primeira, factual, que se constitui a partir do retrato psico-social das personagens de uma família e seus relacionamentos, colocados micro e macroscopicamente em referência à histórica realidade exterior. Mas existe ainda um outro tipo de verdade: uma verdade segunda, não propriamente factual como a primeira, mas mais molecular e que é inerente à própria escrita epistolográfica como um jogo retórico.

Este jogo retórico é responsável pela criação das personagens e seu duplo, o qual se propõe como projeto ideológico, sombreado pelas constantes pressuposições hipostásicas do autor-narrador. Neste aspecto, as personagens principais da narrativa, notadamente Marta e João Carlos, estão sempre numa verdadeira luta diabólica de idéias e posições (concordam para discordar e discordam para concordar), introduzindo na narrativa uma estrutura de duplicidade que não se deixa reapropriar por uma problemática da verdade ou da mentira, nem se deixa dominar por ela. A verdade das personagens, aquela que perseguem e que só existe através das cartas, torna-se portanto dialética, como é dialética a problemática que, molecularmente, descrevem: a história das idéias do complexo cultural português. Por isso existirá sempre uma dissimetria, uma irreciprocidade na relação entre o “eu” e o “outro”, que condena toda a troca epistolar a uma ausência de comunicação. E daqui deriva toda uma sorte de equívocos e embaraços que constantemente ameaçam as personagens de *Lusitânia*: o fato de sua relação direta ser um mero prolongamento da relação entre as cartas.

Neste mundo pequeno, fechado e circular, delimitado pelo discurso da correspondência, todas as verdades idealizadas pelas personagens se anulam ou se relativizam sem

encontrarem um terceiro termo que lhes sirva de aferidor, pois que indefinido ou falido, à procura de soluções, é o mundo da realidade exterior, o tempo da história no/do qual emergem. E as cartas traçam estranhas topologias (os lugares de onde vêm e para onde vão) viciadas por processos de especularidade entre o sujeito da carta e o seu destinatário. Isto porque cada um é determinado pelo outro e os dois não são mais do que lugares pro-nominais de um discurso de que, por via destes processos, eles nunca são os verdadeiros detentores.

Entretanto, deste produto de correspondências -- que encerra o discurso narrativo da *Trilogia Lusitana*, à maneira de uma conclusão -- o que resulta é a exposição complicada (mas que não deixa de ser tentada) da definição estética e ideológica do caráter do ser português, o qual Almeida Faria propõe definir no espaço polêmico da sua criação ficcional.

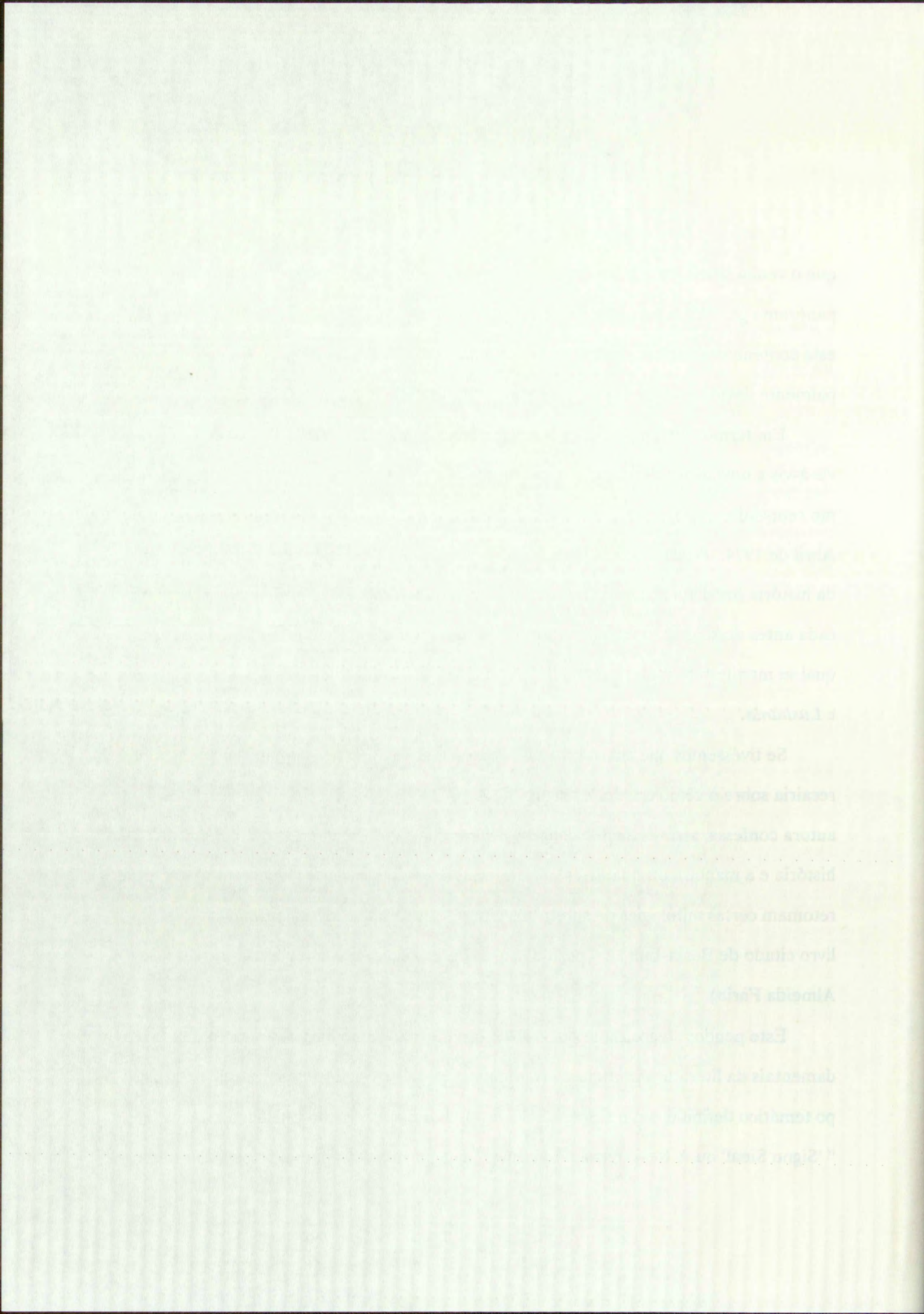
CONCLUSÃO

O estudo de um escritor atual como Almeida Faria não se completa sem um resumo que o venha situar, para além do enfoque específico de sua individualidade artística, no panorama geral da literatura de seu tempo e lugar. Apesar da sua produção ser recente, esta contemporaneidade já se define em conjunto com outros autores do período, principalmente devido ao fato das suas marcantes mudanças e inovações essenciais.

Em termos de tendência, uma característica comum à narrativa de Almeida Faria vis-à-vis a novelística da atualidade portuguesa é a retomada de um certo tipo de romantismo renovado, o qual se reforça principalmente a partir das obras concebidas após o 25 de Abril de 1974. Procuraram os ficcionistas desta época refletir uma reelaboração literária da história imediata através de estruturas simbólicas. Embora *A Paixão* tenha sido publicada antes desta data, o seu simbolismo já apresentava uma orientação neste sentido, a qual se manifestará mais diretamente por meio da análise ideológica e figurativa de *Cortes e Lusitânia*.

Se tivéssemos que citar outro caso representativo deste neo-romantismo, a escolha recairia sobre o gênio criador e original de Agustina Bessa-Luís. Em *O Mosteiro* (1980), a autora confessa, através da personagem Belche, que o que lhe interessa são os sussurros da história e a maneira ousada de os interpretar. As veleidades desta compreensão simbólica retomam certas mitologias do substrato cultural, tais como: o sebastianismo (no caso do livro citado de Bessa-Luís) e o período áureo das navegações e descobertas (no caso de Almeida Faria).

Este pendor alegorizante poderia ser considerado como uma das características fundamentais da literatura portuguesa contemporânea, a qual cultiva uma espécie de arquétipo temático definido como suspensão da história. Eduardo Prado Coelho, no seu artigo “‘Signo Sinal’ ou A Resistência do Invisível”, chama a atenção para a presença desta pro-



blemática, citando para tanto dois importantes ficcionistas portugueses dos últimos tempos:

Poderíamos observar como, em *Finisterra* e *Signo Sinal* [romances de Carlos de Oliveira (1978) e de Vergílio Ferreira (1979), respectivamente], se encontram a mesma problemática da História imobilizada e a mesma espacialização da narrativa, isto é, não propriamente a eliminação do tempo, mas a sua absorção pelo espaço e a sua liquidação enquanto factor de negatividade, e, portanto, de ação (60).

Na suspensão da história, enquanto conteúdo da ficção, corresponde uma modificação estrutural no processo narrativo, o qual suspende também o modo habitual de sua escrita, derivando daí um tipo de discurso fragmentário e experimental que a crítica tradicional qualificou de anti-romance. Esta modalidade toma variadas formas em obras de muitos escritores publicadas principalmente a partir de 1977.

Tal aspecto revolucionário da escrita -- que Almeida Faria leva a notáveis consequências -- pode ser apreciado nos seguintes autores e obras: José Saramago que, em *Levantado do Chão* (1980) e *Memorial do Convento* (1982), reconstitui a fábula de um passado mais ou menos distante; José Cardoso Pires que, em *Balada da Praia dos Cães* (1982), alegoriza o tempo da ditadura política; Augusto Abelaira que, em *Sem Tecto, Entre Ruínas* (1979), *O Triunfo da Morte* (1981) e *O Bosque Harmonioso* (1982), faz uma transposição irônica do heróico passado nacional para a realidade lisboeta atual, desprovida de significado; David Mourão-Ferreira que, em *As Quatro Estações* (1982), trata da evocação erótica de uma Lisboa decadente; Fernando Namora que, em *O Rio Triste* (1982), reconsidera a história da Lisboa literária e politqueira dos anos 60 até o 25 de Abril; Urbano Tavares Rodrigues que, em *Fuga Imóvel* (1982), constata a *mauvaise foi* histórica através do conflito da memória; Jorge de Sena que, no romance póstumo *Sinais de Fogo* (1979), retrata a situação da burguesia provinciana dos anos 30 com uma minúcia sociológica de extrema atualidade.

linguagem, quando esta tem sido importante, sobretudo, portuguesa dos séculos XVI

por

É a língua portuguesa que, com o tempo, se tornou a língua da cultura, da

(Lima, 1977: 7) e da língua da cultura, da língua da cultura, da língua da cultura,

linguagem portuguesa da língua portuguesa da língua portuguesa da língua portuguesa,

linguagem portuguesa da língua portuguesa da língua portuguesa da língua portuguesa,

linguagem portuguesa da língua portuguesa da língua portuguesa da língua portuguesa,

linguagem portuguesa da língua portuguesa da língua portuguesa da língua portuguesa,

linguagem portuguesa da língua portuguesa da língua portuguesa da língua portuguesa,

linguagem portuguesa da língua portuguesa da língua portuguesa da língua portuguesa,

linguagem portuguesa da língua portuguesa da língua portuguesa da língua portuguesa,

linguagem portuguesa da língua portuguesa da língua portuguesa da língua portuguesa,

linguagem portuguesa da língua portuguesa da língua portuguesa da língua portuguesa,

linguagem portuguesa da língua portuguesa da língua portuguesa da língua portuguesa,

linguagem portuguesa da língua portuguesa da língua portuguesa da língua portuguesa,

linguagem portuguesa da língua portuguesa da língua portuguesa da língua portuguesa,

linguagem portuguesa da língua portuguesa da língua portuguesa da língua portuguesa,

linguagem portuguesa da língua portuguesa da língua portuguesa da língua portuguesa,

linguagem portuguesa da língua portuguesa da língua portuguesa da língua portuguesa,

linguagem portuguesa da língua portuguesa da língua portuguesa da língua portuguesa,

linguagem portuguesa da língua portuguesa da língua portuguesa da língua portuguesa,

linguagem portuguesa da língua portuguesa da língua portuguesa da língua portuguesa,

linguagem portuguesa da língua portuguesa da língua portuguesa da língua portuguesa,

linguagem portuguesa da língua portuguesa da língua portuguesa da língua portuguesa,

linguagem portuguesa da língua portuguesa da língua portuguesa da língua portuguesa,

linguagem portuguesa da língua portuguesa da língua portuguesa da língua portuguesa,

linguagem portuguesa da língua portuguesa da língua portuguesa da língua portuguesa,

linguagem portuguesa da língua portuguesa da língua portuguesa da língua portuguesa,

As obras acima mencionadas apresentam uma temática que coincide com a obsessão histórica verificada na ficção portuguesa dos anos 40-60. Retomam, neste sentido, reflexos da época da opressão salazarista, das experiências pessoais de uma Europa marcada pelo pesadelo nazi-fascista e do período ainda caótico dos resultados da Segunda Grande Guerra.

A partir dos anos 60, surge uma leva de novos escritores de formação literária mais recente que se manifestam, sobretudo, através de uma dispersão de tendências por vezes contraditórias. Assim, entre Almeida Faria e Américo Guerreiro de Sousa (nascidos no princípio dos anos 40 e revelados como literatos, respectivamente, nos anos 60 e 80) há uma extrema diversidade em termos de concepção da escrita. O primeiro, de início influenciado pelo *nouveau roman* em *Rumor Branco*, orienta-se para um neo-romantismo de origem cultural germânica, cultivando um sempre renovado experimentalismo marcado pela tendência à intertextualidade, o qual Harold Bloom qualificou como uma ansiosa busca de influência no ensaio *The Anxiety of Influence*. É o caso dos seus mais recentes romances publicados depois de 1977: *Cortes*, *Lusitânia* e *Cavaleiro Andante*. Já o segundo, revelado com *Exercício no Futuro* (1980) e afirmando-se com *Os Cornos de Cronos* (1981) e *Onde Cai a Sombra* (1983), revive a técnica da narrativa tradicional do romance inglês oitocentista e pré-joyciano. No entanto -- e aqui estes escritores aproximam-se -- ambos cultivam o modelo do chamado *Bildungsroman*, cujo protótipo é o *Wilhelm Meister* de Goethe. O seu tema principal consiste numa análise da formação psicológica e social do herói romanesco no período da sua adolescência, em confronto com um certo distanciamento irónico que proporciona o ensejo para a reconstrução crítica da realidade portuguesa pré e/ou pós-25 de Abril. Entretanto, tais preferências por assuntos históricos não supõem afinidades de geração literária. Isto explica o que dissemos sobre a fragmentação de tendências estéticas verificadas a partir dos anos 70.

Neste esquema está situado um abundante número de romances, novelas e contos que abordam, de maneira mais ou menos documental, aspectos essenciais da problemática

histórica da nação nos últimos tempos. Além da realidade continental, estas obras trazem para o seu contexto (como o faz Almeida Faria) questões e reminiscências emergentes da guerra colonialista em Africa, como nos seguintes casos: Fernando Assis Pacheco com *Walt* (1978); José Martins Garcia com *Lugar de Massacre* (1975), *A Fome* (1978) e *Morrer Devagar* (1979); António Lobo Antunes com *Memória de Elefante* (1979), *Os Cus de Judas* (1979), *Conhecimento do Inferno* (1980) e *Explicação dos Pássaros* (1981); Wanda Ramos com *Percursos* (1981); João de Melo com *A Memória de Ver, Matar e Morrer* (1977) e Carlos Vale Ferraz com *Nó Cego* (1983).

Apesar de ser bastante difícil o estabelecimento de padrões comuns de escrita entre estes autores que abordam o mesmo tema, pode-se dizer que todos eles foram genericamente influenciados pelo realismo mágico ou fantástico da literatura latino-americana contemporânea, via García Márquez, Borges, Juan Rulfo, Manuel Scorza ou Carlos Fuentes. Aliás, esta veia do maravilhoso, de várias origens, foi explorada também por Almeida Faria como recurso estilístico na *Trilogia Lusitana*, e mais especificamente em *Os Passeios do Sonhador Solitário* e *Cavaleiro Andante*.

Outras obras deste género são as de Mário de Carvalho com *Contos da Sétima Esfera* (1981), *O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana* (1982) e *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho* (1983); Maria Gabriela Llansol com *O Livro das Comunidades* (1978), *Geografia dos Rebeldes* (1980) e *A Restante Vida* (1983) e Luísa Costa Gomes com *Arnheim & Desirée* (1983). Ainda na linha do realismo mágico dependente duma temática sócio-histórica podem ser citados os seguintes ficcionistas: Lídia Jorge com *O Dia dos Prodígios* (1980) e *O Cais das Merendas* (1982); José Viale Moutinho com *Entre Povo e Principaes* (1981); Olga Gonçalves com *Ora Esguardae* (1982); João de Melo com *O Meu Mundo não é Deste Reino* (1983); Baptista-Bastos com *Viagem de um Pai e um Filho pelas Ruas da Amargura* (1981); Altino do Tojal com *Bodas de Cem Mil Bárbaros* (1978), *O Oráculo de Jamais* (1979) e *Os Novos Putos* (1982) e Alvaro Guerra com *Café República* (1982).

Ao lado desta tendência para o fantástico de raízes latino-americanas -- mas sem haver um afastamento muito nítido deste gênero em termos gerais) -- há os escritores que retomaram a herança surrealista e os vanguardismos europeus dos anos 30 aos 60. É o caso de alguns aspectos formais presentes na narrativa de Almeida Faria, como por exemplo a técnica do estruturalismo francês e da intertextualidade kristeviana. Nesta linha experimentalista, podem ser citados os nomes de: Nuno Bragança com *Square Tolstoi* (1981); Casimiro de Brito com *Nós, Outros* (1979) e *Pátria Sensível* (1983); Yvette Centeno com *O Jardim das Nogueiras* (1983); Mário Cláudio com *Damascena* (1983) e Nuno Júdice com *Plâncton* (1981) e *A Manta Religiosa* (1983).

Na seqüência desta visão panorâmica, surge um tipo de literatura feminina que coincide com a abertura democrática da revolução social e psicológica trazida pelo 25 de Abril. Destacam-se, neste caso, duas romancistas já reveladas nos anos 60-70: Maria Isabel Barreno com *a Morte da Mãe* (1979) e Maria Velho da Costa com *Lucialima* (1983). A condição social da mulher, antes e depois desta data, é ainda tema de outras escritoras como: Maria Ondina Braga com *A Personagem* (1978), *Estação Morta* (1980) e *O Homem da Ilha* (1982); Eduarda Dionísio com *Retrato dum Amigo Enquanto Fala* (1979) e *Histórias, Memórias, Imagens e Mitos duma Geração Curiosa* (1981); Teresa Salema com *Educação e Memória de André Maria S.* (1982) e Teolinda Gastão com *O Silêncio* (1981) e *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo* (1982).

A antes referida tendência para a reestruturação simbólica da história -- através da diversidade, da fragmentação e do experimentalismo polivalente do discurso narrativo enquanto recriação auto-crítica da realidade -- é a condição pela qual deve ser avaliada a classificação de contemporaneidade aplicada a estes escritores. No entanto, esta conclusão comporta certos fatores que precisam ser esclarecidos. Em princípio, coloca-se o problema geral da relação dialética que caracteriza o compromisso de qualquer geração literária que se divida entre a liberdade (e mesmo a arbitrariedade da criação) e os condicionalismos

históricos. Embora haja, num determinado período da história literária e da história *tout court*, uma certa maneira comum de colocar as questões, entretanto, os modos de resolvê-las (ou não) são muito diversos. São estas diferenças que, para além das determinantes exteriores, poderão caracterizar, num sentido absoluto, a noção de que ser contemporâneo na arte (e em especial na literatura) reside numa superação do tempo concreto em busca de uma intemporal complexidade interior.

Assim, paradoxalmente situado em relação às contingências do tempo e do espaço e a sublimação estética, o novelista português, desde os começos dos anos 50 e a partir dos 60, procura com inquietação e ambigüidade a difícil harmonia entre a “verdade” histórica e a “verdade” literária. A complexidade desta busca define-se por razões externas e internas. Em primeiro lugar, há que se considerar o caótico panorama da realidade mundial dos últimos tempos. Machado considera que a ficção da atualidade, tendo em vista este *background* a partir dos anos 70, deve ser assim analisada:

“Contemporâneo” na novelística portuguesa . . . será portanto, em princípio, não o que marcou, de uma maneira ou de outra, mais ou menos longinquamente, a geração de entre as duas guerras nem sequer a do imediato pós-guerra, mas sim o que num período já de plena reconstrução da Europa . . . ou do fascínio americano, ou da guerra fria, ou da sociedade de consumo, ou da desmistificação do pretenso misticismo revolucionário soviético, ou do fascínio maoísta de Maio de 68 em Paris, ou do fim do *american dream* com a guerra do Vietname . . . ou da crise da energia e do predomínio económico dos países árabes, representa a interrogação irônica, ou dramática, ou irônico-dramática sobre a razão de ser de um Portugal perdido na Europa, esmagado por uma ditadura *à petit feu* ou dela bruscamente liberto, arrastando consigo os problemas de tantos anos de obscurantismo a todos os níveis (27-28).

A este panorama juntam-se as transformações políticas, sociais, culturais e mesmo afetivas trazidas ao escritor português após o 25 de Abril. Tais alterações requerem uma

assimilação, não só do momento aparente do que foram e continuam a ser estas mudanças, como também das suas possíveis conseqüências no futuro. Ligada a estes fatores extrínsecos, coloca-se a questão da necessidade da construção de teorias que incorporem esteticamente estas determinantes. E ainda mais: a constante dialética que se verifica no interior do domínio da literariedade, visto que “a literatura nasce antes de mais e essencialmente da literatura -- como aparente reação violenta contra ela, por vezes, mas de facto sempre como complexo e obscuro prolongamento dela” (Machado 30).

Na verdade, o que resulta desta problemática toda, para além da valorização absoluta de cada obra em si e da análise do seu significado estritamente histórico, é a necessidade de discernir a presença de uma unidade estético-cultural renovadora que a venha situar como um dinamismo integrado numa evolução da inteligência, quer nacional, quer universal. É no âmbito destas considerações que podemos, por fim, repensar a originalidade ficcional de Almeida Faria, ainda mais se levarmos em conta que esta característica nem sempre esteve presente na novelística portuguesa da primeira metade do nosso século, pois muitos escritos desta época procuraram sua inspiração em modelos estrangeiros.

Há quem viu esta tendência para o estrangeirismo -- inclusive dois grandes escritores, Eça de Queirós e Fernando Pessoa, preocupados em definir a identidade nacional -- como o resultado de um isolamento do talento individual, de um amadorismo dispersivo, de um provincianismo cultural e, nos melhores momentos, de uma certa utopia universalista. De maneira geral, estas serão ainda as características que vão se manifestar na literatura portuguesa revelada depois de 1960. Daí uma grande variedade de experiências estéticas que refletem uma infrene procura de novas formas para fazerem face à relação aparente entre o progresso histórico e o desenvolvimento artístico. Quando este modismo ultrapassa a mera proposição vanguardista assimilada do alheio e propõe uma integração dinâmica na continuidade cultural, então pode-se falar em originalidade.

Almeida Faria sobrepõe-se a influências de modas vigentes e, não se limitando a seguir seus programas, funde sugestões delas recebidas para construir a sua percepção individual da realidade social e histórica da sua época, em confronto com a tradição cultural e seus valores universais. Embora a história imediata encontre-se problematizada na sua obra, seus conteúdos ultrapassam os limites de uma correspondência linear para se elevarem a um domínio mítico, o qual constitui a originalidade essencial do romance do nosso século, segundo a tese de Hermann Broch exposta em livro *Création Littéraire et Connaissance*. É neste sentido transcendental que Almeida Faria constrói a sua reestruturação simbólica da história, a qual se adivinha desde *Rumor Branco*, “livro dominado por uma certa mitologia da adolescência como idade por excelência da revolta contra toda a espécie de opressão e também da percepção do mistério das origens do ser e do mundo . . .” (Machado 88-89).

A visão cósmica, que aí se estabelece como evocação livre e difusa, situa o autor nos limites de uma influência buscada na cultura alemã, em especial no romantismo de Hölderlin e Novalis, ligando poesia à filosofia. Assim, o Alentejo e a cidade de Lisboa são lembrados como espaços privilegiados do enigma do ser e da criação, para além das contingências reais. A realidade política e social torna-se assimilada e transformada como uma espécie de obsessão arquetípica e adâmica, através de um dinamismo da linguagem que associa o experimentalismo da forma a um tipo de experimentalismo do conteúdo, visto que as personagens reagem às limitações impostas com o seu ser total, e não numa atitude *engagée* simplista e retórica. Divididas entre uma elevada esperança e um não menos elevado ceticismo, evocam não só o modelo mais superior do homem mas também do que de mais significativo houve e continua a haver como símbolo da história de Portugal: a época das descobertas e a sua grandeza, período transformado em mito, o qual é para um acontecimento histórico a maneira mais grandiosa e mais “real” de existir. É assim que este substrato simbólico se reelabora para fazer parte deste todo que é a essência da criação poética de Almeida Faria.

REFERÊNCIAS

- Angenot, Marc. *Glossário da Crítica Contemporânea*. Trad. Miguel Tamen. Lisboa: Editorial Comunicação, 1984.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence*. New York: Oxford University Press, 1973.
- Bragança, António. *Lições de Literatura Portuguesa: Séc. XII a XVI*. 8ª. ed. Porto: Livraria Escolar Infante, 1973.
- Broch, Hermann. *Création Littéraire et Connaissance*. Paris: Gallimard, 1966.
- Camões, Luís de. *Os Lusíadas*. Ed. Emanuel Paulo Ramos. 3ª. ed. Porto: Tipografia Bloco Gráfico, s.d.
- Campbell, Joseph. "Bios and Mythos: Prolegomena to a Science of Mythology." *Myth and Literature: Contemporary Theory and Practice*. Ed. John B. Vickery. Lincoln: University of Nebraska Press, 1969.
- Castro, E. M. de Melo e. *Literatura Portuguesa de Invenção*. São Paulo: Difel, 1984.
- Chiampi, Irlemar. *O Realismo Maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- Cirlot, J. E. *A Dictionary of Symbols*. Trad. Jack Sage. New York: Philosophical Library, 1962.
- Coelho, Eduardo Prado. "'Signo Sinal' ou A Resistência do Invisível." *Colóquio | Letras* 54 (1980): 60-64.
- Cruz, Liberto. "Um Novo Romancista." *Diário de Lisboa* 18 maio 1966: 11-12.
- Da Cal, Ernesto Guerra. *A Relíquia: Romance Picaresco e Cervantesco*. Lisboa: Editorial Grêmio Literário, 1971.
- Dacosta, Fernando. "Diálogo com Almeida Faria." *Comércio de Funchal* 15 abril 1966: 9-11.
- Dom Duarte. *Leal Conselheiro*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1982.
- Eagleton, Terry. *Marxism and Literary Criticism*. Berkeley: University of California Press, 1976.
- Eliade, Mircea. *Cosmos and History: The Myth of the Eternal Return*. Trad. Willard R. Trask. New York: Harper, 1959.
- Eminescu, Roxana. *Novas Coordenadas no Romance Português*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983.
- Faria, Almeida. "Criador é quem tira da realidade . . ." *O Século* 17 junho 1967: 5-6.

- _____. "Entrevista: Almeida Faria." *Artes e Letras* março 1966: 18-19.
- _____. *Trilogia Lusitana: A Paixão, Cortes e Lusitânia*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1982.
- Ferrara, Lucrécia D'Aléssio. *A Estratégia dos Signos*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- Ferreira, Serafim. "Almeida Faria afirma ..." *Diário de Lisboa* 21 abril 1966.
- Fontenrose, Joseph. *The Ritual Theory of Myth*. Berkeley: University of California Press, 1971.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. New York: Atheneum, 1966.
- _____. "The Archetypes of Literature." *Myth and Literature: Contemporary Theory and Practice*. Ed. John B. Vickery. Lincoln: University of Nebraska Press, 1969.
- Genette, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.
- Haistma, Eco O. G. *The Myth of Venice and Dutch Republic Thought in the Seventeenth Century*. Trad. Gerard T. Moran. Netherlands: Van Gorcum & Comp. B. V., 1980.
- Holanda, Sérgio Buarque de. *Visão do Paraíso: Os Motivos Edênicos no Descobrimento e Colonização do Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.
- Kirk, G. S. *Myth: Its Meaning and Functions in Ancient and Other Cultures*. Berkeley: University of California Press, 1971.
- Knutson, Harold C. *Molière: An Archetypal Approach*. Toronto: University of Toronto Press, 1976.
- Machado, Álvaro Manuel. *A Novelística Portuguesa Contemporânea*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1984.
- Margarido, Alfredo e Artur Portela Filho. *O Novo Romance*. Lisboa: Editorial Presença, 1962.
- Mendonça, Fernando. *A Literatura Portuguesa no Século XX*. Assis: Hucitec, 1973.
- Nunes, Benedito. "Paixão de um Romancista." *Suplemento Literário de O Estado de São Paulo* 24 outubro 1966: 9-10.
- Oliveira, Cristina Robalo Cordeiro. *A Paixão de Almeida Faria*. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1980.
- Panikkar, R. *Myth, Faith and Hermeneutics: Cross Cultural Studies*. New York: Paulist Press, 1979.
- Pessoa, Fernando. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1983.
- Queirós, Eça de. *O Crime do Padre Amaro*. Porto: Livraria Lello & Irmão Editores, 1945.

- Rahv, Philip. "The Myth and the Powerhouse." *Myth and Literature: Contemporary Theory and Practice*. Ed. John B. Vickery. Lincoln: University of Nebraska Press, 1969.
- Reis, Carlos. *Técnicas de Análise Textual*. Coimbra: Livraria Almedina, 1978.
- Rocha, Luís de Miranda. "'A Paixão': Romance de Almeida Faria." *Crítica Literária* outubro 1966: 15-16.
- Róheim, Géza. "Myth and Folktale." *Myth and Literature: Contemporary Theory and Practice*. Ed. John B. Vickery. Lincoln: University of Nebraska Press, 1969.
- Sant'Anna, Affonso Romano de. *Paródia, Paráfrase & Cia*. São Paulo: Atica, 1985.
- Scholes, Robert. *Structuralism in Literature*. New Haven: Yale University Press, 1974.
- Shipley, Joseph. *Dictionary of World Literature*. New Jersey: Dutton, 1972.
- Simões, João Gaspar. "'A Paixão': Romance por Almeida Faria." *Crítica Literária* julho 1966: 17-18.
- Smith, William Sir. *Smaller Classical Dictionary*. New York: Dutton, 1958.
- Stoneburner, Tony. "Notes on Prophecy and Apocalypse in a Time of Anarchy and Revolution: A Trying Out." *Literature and Revolution*. Ed. George A. White e Charles Newman. New York: Holt, 1972.
- Todorov, Tzvetan. "La Lecture comme Construction." *Poétique* 24 (1975): 413-426.
- White, John J. *Mythology in the Modern Novel: A Study of Prefigurative Techniques*. New Jersey: Princeton University Press, 1971.
- Vasconcelos, Taborda. "Almeida Faria: *A Paixão*." *O Médico* 880 (1968): 116-18.

