

II SIMPÓSIO
DE ESTUDOS
LINGÜÍSTICOS
E LITERÁRIOS



ESTUDOS LITERÁRIOS E
ESTUDOS CULTURAIS

2

MITO E HISTÓRIA: UMA PRÁTICA DA HISTORIOGRAFIA LITERÁRIA

Benjamim Abdala Júnior*

In this essay we intend to go beyond psychological and social motivations in order to situate literary memory in its dialogue with utopia - the dream land.

Ulisses, o herói mitológico grego, ao ultrapassar os obstáculos colocados pelos deuses, construiu sua história - uma lenda, parafraseando Fernando Pessoa, que, ao penetrar a realidade, fecunda-a. "Assim [diz o poeta] a lenda se escorre / A entrar na realidade. / E a fecundá-la decorre." Herói mitológico, Ulisses é símbolo da aventura humana. Uma aventura que se faz pela força de gestos como os que marcaram sua vida, ultrapassando limites estabelecidos pelos deuses. Parece-nos ser esse um dos sentidos da imagem do astucioso Ulisses, amarrado ao mastro da embarcação, em sua paixão por ouvir, com risco de vida, o canto das sereias. Nessa imagem, podemos visualizá-la com o corpo preso ao próprio veículo da viagem, veículo lavrado por mãos humanas para navegar pelos territórios de Netuno. Ulisses é aí todo sentidos para ouvir com plenitude o canto tentador.

Essa narrativa mítica pode ser também entendida, tendo em conta os objetivos deste texto, como um modelo estrutural de práxis que permite balizar a ação humana de múltiplas culturas, em todos os tempos. A aventura, pela razão, ultrapassando assim os limites impostos, no fundo para conhecer a nossa própria identidade. Essa estrutura, o modelo descarnado, atravessa a história do homem, atualizando-a, na verdade, por meio de formas variantes que é as que se concretizam, imprimindo suas marcas. A historicidade do Ulisses grego vem, pois, das rupturas

* Professor Titular de Literatura Portuguesa e Literatura Comparada da USP.

contra os limites continuamente impostos pelos deuses, ou por seus pretensos representantes, ou títeres. A aventura de Ulisses, ao mesmo tempo, propiciou um novo canto, só passível de ser articulado pela autodeterminação dos que se atrevem a se deslocar das mesmices convencionais.

Nesses tempos antigos, o homem se desprendia de sua pré-história. E Ulisses vale-se de formas racionais de conhecimentos: a memória cultural sob o crivo da razão. Ulisses preso ao mastro da embarcação. Essa mesma memória, entretanto, levava-o para a outra face do mito, para as articulações que são vitais em nossa pré-história: o conhecimento mais intuitivo e a tentação do mergulho. Para além da razão, o canto apaixonante das sereias.

A aventura de Ulisses implicava riscos. E só chegaria a bom termo se os companheiros de viagem do herói colocassem cera nos ouvidos. Estes não conheceriam o canto das sereias, mas seriam a base que permitiria a fratura do destino previsível, a destruição dos que ouvissem o canto das divindades mitológicas. Se o comportamento não-ritualístico trouxe a ruptura necessária ao prosseguimento da viagem, essa só foi criativa pela astuciosa e operacional limitação aristocratizante de sua *base contextual* - justamente os *surdos* que acompanhavam Ulisses.

Na viagem do herói, figuravam, pois, o barco-artefato (a base) e o canto das sereias (o encanto do risco). Para suas estratégias de herói identificado com o homem, Ulisses se coloca num espaço de intersecção, dialético, trazendo o reino dos deuses para a condição humana. Esse deslocamento, mescla de conhecimento racional e de conhecimento intuitivo, parece-nos importante para nossas reflexões.

A história literária faz-se de impactos sobre o leitor, de forma análoga aos motivos de sedução do canto épico. Sensibilizam aqueles que têm ouvidos e que aceitam o desafio. Nessa viagem, estão organicamente ligados o herói e seus marinheiros. Tanto Ulisses quanto os outros permanecem na base comum - o barco que serve de ponte comunicativa. Espaços e ações previsíveis a serem interpenetrados pela imprevisibilidade do *novo*, a informação nova que vai além do código de conduta ou de comunicação.

Autores e obras também constroem seus espaços de intersecção. Contexto e ruptura, formas previsíveis e imprevisíveis, redundância e informação nova. A intersecção não se reduz aos ouvidos surdos. É espaço de risco, mas não do mergulho sem retorno da submissão sem saída ao canto das sereias. O impacto implica repercussão, leitura, produtividade: a ponte comunicativa contextual mais o impulso do novo canto. As pontes, as formas previsíveis, são necessárias justamente para serem fraturadas. Sem elas o canto pode ser fatal. Em termos de teoria da comunicação, a informação nova, sem base contextual, reduz-se ao ruído informativo: o mergulho nas águas, a sedução do objeto sem a sua apreensão, miragem.

Ulisses continua herói pelas intersecções que ele continua a manter com nossa cultura. Estudá-la é vê-lo nessas intersecções, nas múltiplas viagens do homem ao curso de sua história. E a história literária, em seu itinerário dialético, plurívoco e conflituoso, se alimenta dos impactos de autores, obras e formas. Como na lenda de Ulisses, cada tema literário e cada estrutura poética podem ser observados porque foram impactos, isto é, deslocamento de um contexto. Situam-se como *patterns* de formas de conhecimento que não se restringiram aos do passado e que vieram a repercutir num espaço posterior. Num olhar inverso do vetor temporal, diríamos que foi o recorte posterior que evidenciou o anterior, porque já estava nele contido como projeção do devir. O canto das sereias e a tentação do mergulho evidenciados, dando o sentido à navegação mítica.

Na literatura, como noutras séries de nossa cultura, temos repertórios de formas que constituíram impactos. São experiências da práxis social que podem ser atualizadas, transformadas. Os percursos são entrecortados, descontínuos. Não constituem uma linha histórica contínua, evolutiva e positivista como encontramos nos manuais didáticos. São matérias que a memória cultural recupera em função de ideologias, dominantes ou não, próprias de uma configuração histórica.

Falamos de impactos - a obra em seu tempo e em tempo posterior, contíguo ou não. Se pensarmos no ensino, há uma forma de impacto que será evidentemente sempre produtivo: o impacto no aluno. Para tanto, precisamos revisar o ensino de história da literatura. Ela não pode ser uma narrativa unilinear, exterior ao texto literário.

A história da literatura deve ser vista, entendemos, nessa plurivocidade discursiva, com relatos entrecortados, conflituosos, como matéria voltada para o *antes* que pode vir a ser o *depois*. No enovelado de linhas que se embaraçam, ocorrem ainda intersecções de conjuntos de repertórios.

Se considerarmos o repertório de cada série cultural, esta ainda registrará divisões ainda menores, subconjuntos. Por exemplo, dentro de gêneros, divisão da literatura, podemos estudar a lírica; dentro desta, uma estrutura poética. Numa análise temática, podemos seguir um motivo, um mito. Ou, dentro da linha da prosa de ficção, o regionalismo. Cada linha implica um conglomerado de outras, dependendo do ângulo de análise adotado.

Na escolha de motivos históricos, repetimos, preocupamo-nos com o impacto, com a forma que repercutiu num dado momento e se abriu para o depois.

São os impactos que nos caracterizam os códigos dominantes num período ou a emergência de outros, dentro do complexo conflituoso da configuração histórica. O estruturalmente dominante num momento pode não o ser noutro; pode entretanto voltar num tempo futuro não como simples repetição, mas como um campo transformado de matérias vivas, de momentos vários.

Essa percepção plural da história da literatura parece-nos vital para os estudos literários. Temos nela uma dialética entre o previsível (contexto) e o imprevisível (ruptura) como polaridades instáveis e oscilantes ao curso da execução (leitura) de um texto literário: o que surpreende num momento não surpreenderá no momento seguinte. Inclusive pode ocorrer o contrário, como comutação de situação entre o que é contexto e o que é ruptura: a forma contextual num dado momento pode ser a ruptura noutra.

Para necessidades didáticas, precisamos segmentar a história da literatura em períodos, correntes, movimentos, tendências. É inevitável que tenhamos que operar uma síntese redutora. Não podemos cair, entretanto, numa espécie de atomização do período. Também aqui precisamos ser dialéticos. As formas que marcam um período vêm da apreensão ideológica dominante, associada a grupos hegemônicos. A ideologia - o modo de pensar/trabalhar o real segundo a visão particular desses grupos - nivela os contrários, trazendo uma atualização que pode tender à redução. Este é o pólo marcado da tensão dialética e que dá o caráter dominante do período. Há, entretanto, o outro pólo da tensão - o da diversidade -, onde muitas vezes a ideologia dominante se alimenta, escamoteando a fonte.

Nas configurações históricas, entre a redução dominante e seu pólo dialético, de abertura ao diverso, forma-se um horizonte macro-contextual. Lá estão os sistemas de expectativas dos autores e dos leitores e a matéria discursiva dos múltiplos campos sêmicos do trabalho humano. Entre um pólo e outro há uma matéria viva que a história da literatura precisa dar conta, a partir do estudo dos próprios textos, verificando a historicidade de suas formas, ou, como mostram os procedimentos críticos de Antônio Cândido, verificando como os fatores externos interiorizam-se no texto literário. Os múltiplos discursos da vida sociocultural transformam-se em textos que serão literários na medida em que romperam, em termos de teoria da comunicação, com as formas de redundância em função de informações novas. A informação nova (ruptura) abre um projeto que *tende* ao devir. E será nessa perspectiva crítica que *tende*, que o aluno pode apreciar as formas do presente, de seu presente.

O passado precisaria chegar ao aluno não através de procedimentos exteriores, mas de uma experiência internalizada. Ao recortar o momento histórico, buscando a tendência a configurar-se no depois, ele precisa aperceber-se, através da comparação entre os períodos, quais seriam as novas articulações entre as séries culturais. Melhor ainda se nesse processo ele sentir - e isso nos parece marcante para o aluno que se inicia - que a matéria reveste-se de atualidade.

Estabelece-se, assim, um diálogo entre a memória (não neutra, mas fulgurante) e o tempo presente - o que leva a complicar os discursos narrativos unilineares da historiografia literária tradicional. Vem desse

diálogo a evidência de experiências positivas e negativas do passado. É importante aprender com essas experiências para que não tenhamos que continuar a roer sempre os mesmos ossos.

Temos, assim, pela via crítica, o passado, as formas que sensibilizaram o campo comunicativo, nos recortes históricos que estabelecemos. É na consideração desses recortes, que emergirão as formas de conhecimento racional que possibilitam a construção de embarcações para as viagens humanas, como na lenda de Ulisses. Mas as atualizações dessa memória não são neutras: o passado - como diz Marx - só se repete como caricatura. O presente, igualmente, só é presente pelo impacto, isto é, como manifestação do futuro - o processo a fender o aparentemente monolítico.

Esse pólo prospectivo é inerente ao processo. À historicidade das formas do passado, historicidade retrospectiva de fulguração e esfumaçamentos, coloca-se a *historicidade prospectiva*. Nos textos analisados dentro dessa ótica, há propriedades latentes e virtuais que o confronto entre dois momentos históricos permite evidenciar. Nos recortes do passado podemos verificar criticamente o sentido prospectivo da transformação. Isto é, como pretende Walter Benjamin, como cada época sonha a próxima, e, ao sonhar, força-a a acordar¹.

A historiografia assim entendida não se volta apenas para o que já foi, mas recupera a memória em seu processo para projetá-la para o futuro. Este, para Ernst Bloch, afigura-se como um *princípio esperança*², uma forma de utopismo ontológico onde o homem, ativo e inquieto, sente-se desejoso de aperfeiçoamento futuros. Consciente das carências atuais, ele sonha com suas resoluções no futuro que começa a se abrir, como ruptura do presente. Dessa forma, a esperança, a utopia, constituem princípios de nossa própria existência. A esperança, uma forma de conhecimento entre a intuição e a razão, para quem se atreve, como Ulisses, a experimentar o *novo*.

Ao estudarmos épocas, movimentos, escritores podemos caracterizar o sentido dos impulsos, as tensões criadoras diante do campo comunicativo de seu tempo, das interações com o sistema de expectativas dos leitores de cada época. É dessa maneira que podemos entender a construção do conto *Estória do ladrão e do papagaio*, do angolano José Luandino Vieira³. A estória contada é profundamente histórica e profética, pois antecipa a própria história do livro (*Luanda*) não apenas ao nível da efabulação, mas dos próprios códigos de uma literatura autenticamente angolana. Os *tratores* do colonialismo não se limitaram a procurar eliminar o *princípio da vida* de um cajueiro, núcleo simbólico do conto, mas do

1 BENJAMIM, Walter. "Sobre o conceito de história". In: *Obras Escolhidas*, v. 1. *Magia e Técnica, arte e política*, 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1986, p.222-32.

2 *Le principe espérance. Tome I,II,III*. Paris: Gallimard, 1976, 1982, 1991.

3 In:—. São Paulo: Ática, 1982, p.39-97.

próprio autor que reimaginava simbolicamente a nacionalidade angolana. O caráter de ruptura, de inovação, dessa narrativa, venceu, como o princípio da vida. E também o *princípio esperança* de quem se enraíza criticamente na memória da cultura nacional.

As esperanças do passado podem ser correlatas às esperanças do presente: à nossa atitude de profetas de futuros pretéritos podemos aliar profetismos à criticidade retrospectiva. Em relação à utopia em nosso presente histórico, a esperança deve ser associada criticamente a nossas carências históricas e permitir a abertura de um sonho aberto, sem uma discursividade apriorística. O apriorismo afasta-se da ruptura por impactos, de informação nova. É uma discursividade redundante, previsível.

Imaginamos uma didática da historiografia literária, com critérios metodológicos que permitam estabelecer uma efetiva ponte comunicativa com a experiência concreta do aluno, com seu sistema de expectativas, com suas aspirações. Uma ponte comunicativa que estabeleça um *continuum* temporal para discutir o autor, tema, formas literárias do passado, tal como essa matéria se projeta em nosso tempo. Diz Walter Benjamin em suas reflexões sobre o conceito de história:

*O historicismo se contenta em estabelecer um nexo causal entre os vários momentos da história. Mas nenhum fato, meramente por ser causa, é por isso um fato histórico. Ele se transforma em fato histórico postumamente, graças a acontecimentos que podem estar dele separados por milênios. O historiador consciente disso renuncia a desfiar por entre os dedos os acontecimentos como as contas de um rosário. Ele capta a configuração em que sua própria época entrou em contato com uma época anterior, perfeitamente determinada. Com isso ele funda um conceito do presente como um "agora" no qual se infiltraram estilhaços do messiânico.*⁴

Nesse messiânico estão as aspirações de um outro tempo, em formas que romperam com o contexto literário convencionalizado. Uma estratégia para esse estudo pode ser o estabelecimento de uma simetria situacional entre os dois recortes históricos: o texto do passado e o texto ou situação do presente - uma simetria indicadora do processo, da tendência, para caracterizar uma estrutura modelizadora de ruptura.

É dessa forma, na aproximação do aqui e do agora que podemos reler com atualidade um Padre Antônio Vieira, quando ele, ao renovar criativamente a prosa de seu tempo, luta não apenas contra convenções ou estereótipos discursivos, mas também contra o poder colonial português:

4 *Op. cit.*, p.232.

As injustiças, as tiranias, que se tem executado nos naturais destas terras, excedem muito às que se fizeram na África. em espaço de quarenta anos se mataram e destruíram por esta costa e sertões mais de dois milhões de índios, e mais de quinhentas povoações como grandes cidades, e disto nunca se viu castigo⁵.

Ou ainda, no registro do mesmo autor contra o poder político-social dos nativos da colônia:

Não são ladrões, diz o Santo, os que cortam bolsas, ou espreitam os que se vão banhar para lhes colher as roupas; os ladrões que mais própria e dignamente merecem este título são aqueles a quem os reis encomendam os exércitos; ou o governo das províncias, ou a administração das cidades; os quais, já com manha, já com força; roubam e despojam os povos. Os outros ladrões roubam um homem, estes roubam cidades e reinos; os outros roubam debaixo do seu risco, estes sem temor nem perigo; ou outros, se furtam, são enforcados; estes furtam e enforcam!⁶

Esses fragmentos mantêm sua atualidade, permitindo em termos didáticos estabelecer uma ponte comunicativa com as notícias veiculadas pela mídia. Ao trabalhar com essa matéria, o aluno poderá adquirir uma visão crítica, recuperando gestos, impulsos, de atores históricos literariamente relevantes. Ao mesmo tempo, ele poderá se aperceber de procedimentos mais específicos da série literária, sobretudo nas fulgurações do futuro que se introjetam nas formas estudadas.

Em torno de Vieira, podemos construir desde o nosso tempo, uma configuração histórica onde o literário apropria-se de múltiplas formações discursivas. Tais configurações devem ser operacionais, destacando o relevante em função dos objetivos das análises. É evidente que essas configurações aspiram a uma totalidade - uma totalidade que nunca será atingida mas que pode fulgurar no presente.

Assim o aluno - em sua práxis - poderá se aperceber da historicidade das formas. Elas assim se lhe afigurarão não como formas vazias, meramente convencionais, mas como memória ativa que se transforma em experiência presentificada.

A aproximação situacional, como no exemplo de Vieira, é apenas uma forma didática da utilização da história na discussão do fato literário. Outras são os temas ou os mitos dos nossos repertórios culturais. Um exemplo: a utilização do mito de Prometeu em *Mayombe*⁷, romance de

5 VIEIRA, Antônio. *Os Sermões*. São Paulo: Melhoramentos, 1963.

6 Idem. *Ibidem*.

7 São Paulo: Ática, 1982.

Pepetela, ficcionista angolano. Se Prometeu rompeu com os deuses, procurando a luz do conhecimento da Antiguidade, agora, na situação angolana, essa estrutura narrativa mítica contextual foi rompida. Ogum aparece no romance de Pepetela como o Prometeu africano que verga os deuses identificados historicamente com o colonialismo português.

Estabelece-se, pois, um diálogo entre o texto anterior (contexto) e o novo (ruptura). Um diálogo que é crítico em sua dimensão retrospectiva e sonhador em sua dimensão prospectiva. Nos dois casos o herói luta contra os deuses. Prometeu procura o conhecimento conquistando as formas de saber que pertenciam aos deuses. É uma procura utópica, um anseio por plenitude racionais. Já o herói de Pepetela, formado na luta anticolonial, conhece a situação que vivencia, tem projetos em relação ao futuro, mas não se esgota nos limites do racionalismo. É também um herói intuitivo e por isso acaba sendo considerado *anarquista* por aqueles que não o entendem. Na verdade sua práxis - presa ao concreto do cotidiano - dialoga com a utopia, onde se mesclam as dimensões relativas do projeto político-social angolano e o sonho por plenitudes do escritor.

Para apreciarmos a continuidade histórica dentro de uma mesma linha, podemos confrontar situações narrativas entre duas produções. Um exemplo, na literatura brasileira: Graciliano Ramos e João Antônio. Dentro do mesmo gênero, destacaremos para os nossos fins a situação narrativa que envolve Paulo Honório, narrador-protagonista do romance *São Bernardo*⁸ e o narrador do conto *Paulinho Perna Torta*⁹ da coletânea *Leão de Chácara*.

As duas personagens, além do nome, têm uma trajetória equivalente, uma no campo e outra na cidade. Ao final das narrativas, após atingirem o máximo de desenvolvimento em suas ocupações, respectivamente como *fazendeiro* (*São Bernardo*) e *marginal* (*Paulinho Perna Torta*), as duas personagens entram num período de decadência e prostração. Podemos então registrar em *São Bernardo*:

*Cinquenta anos pelo São Pedro. Cinquenta anos gastos sem objetivos, a maltratar-me e a maltratar os outros (...) Julgo que me desnorteei numa errada. Se houvesse continuado a arear o tacho de cobre da velha Margarida, eu e ela teríamos uma existência quieta (...) Se não houvesse ferido a João Fagundes, se tivesse casado com Germana; possuiria meia dúzia de cavalos, um pequeno cercado de capim, encerados, cangalhas, seria um bom almocreve*¹⁰.

8 27ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1977.

9 6ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1980.

10 *Op. cit.*, p. 165-70.

e, em seguida, confrontar com *Paulinho Perna Torta*:

Estou com tóxico no caco e uma idéia besta me passa - talvez eu devesse ter ficado com a magrela e as namoradinhas do comércio das lojas do Bom Retiro. Ou tirado Ivete da vida. Não fossem as prosas da crioulada de Zião da Gamaleira, e eu não estaria aqui agora; me azucrinando com estes pensamentos bestas. Trinta e um anos, faço pelo São João. E nem Jonas, nem Ivinho Americano e nem Laércio Arrudão estarão aqui para uma champanha comigo. Tenho a impressão de que eu me preguei uma mentirada enorme nestes anos todos¹¹.

Ou, ainda, em São Bernardo:

A princípio o capital se desviava de mim, e persegui-o sem descanso, viajando pelo sertão, negociando com redes, gados, imagens, rosários, miudezas, ganhando aqui, perdendo ali, marchando no fiado, assinando letras, realizando operações embrulhadíssimas. Sofri sede e fome, dormi na areia dos rios secos, briguei com gente que fala aos berros e efetuei transações comerciais de armas engatilhadas (...) Andei, virei, procurei empenhos¹².

que podemos confrontar com a seguinte passagem de *Paulinho Perna Torta*:

Vasculhei, revirei, curti fome quietamente, peguei chuva e sol no lombo; lavei carro, esmolei nos subúrbios, entreguei flor, fui guia de cego, pedi sanduíches nas confeitarias e nos botecos, corri bairros inteiros (...) malandrei e levei porrada, corri da polícia, mudei não sei quantas vezes, dei sorte, dei azar, sei lá, fuzei e remexi¹³.

O trabalho artístico de Graciliano Ramos é correlato ao de João Antônio. O primeiro procura a linguagem do fazendeiro, o segundo, a do malandro paulista, mas entre os dois há uma estrutura discursiva equivalente. Suas artes descolam de um contexto tradicional, trazendo ao leitor uma maneira de ser brasileira, atualizada no campo nordestino e no da marginalidade paulistana. Na perspectiva da consciência que pode

11 *Op. cit.*, p. 105.

12 *Op. cit.*, p. 14.

13 *Op. cit.*, p. 78.

ser identificada com a dos autores implícitos das duas narrativas fica a denúncia da situação agressiva e a arte, a partir da incorporação sociolingüística, também inova em termos de código do gênero.

Essa situação de agressividade é própria de nossa formação histórica e tem correlação com formas discursivas de outros campos sêmicos relativos à vida brasileira. Constituem os dois textos matéria de atualidade e permitem ao aluno repensar aspectos de caráter nacional brasileiro, desde textos como os de Florestan Fernandes que aponta para o chamado *capitalismo selvagem* até o noticiário dos jornais. A agressividade, dessa forma, não se mostra ilusória ou conjuntural, mas inerente ao processo histórico de nossa formação capitalista.

Poderíamos ir mais longe, mostrando como uma poeta portuguesa, Fiana Hasse Pais Brandão, apreende no contexto crítico das guerras coloniais portuguesas o texto do trovador João Zorro, justamente no período anterior às grandes navegações onde se delineia a atlanticidade portuguesa (poema *Barcas Novas*¹⁴), ou a poeta brasileira Stella Leonardos (em *Amanhecência*¹⁵), que faz uma releitura de cantigas medievais portuguesas, deixando os registros da historicidade de lá e de cá. Ou, ainda, já que estamos na literatura portuguesa, podemos verificar como um processo parodístico apropria-se de formas do passado para subvertê-las. Pensamos no exemplo recente do romance *Espingardas e música clássica*; de Alexandre Pinheiro Torres¹⁶, que se apropria da novela *Amor de perdição*, de Camilo Castelo Branco¹⁷.

O romance *Espingardas e música clássica* traz duas preocupações teóricas e Alexandre Pinheiro Torres: a sua inserção crítica no sistema literário português e o caráter político da incorporação da história recente de seu país. Ao parodiar *Amor de perdição* (1862), questiona as bases do imaginário nacional articulado em torno da temática de *perdição*.

De acordo com a simbologia tradicional, a amor implicava a *perdição*. Era essa uma das formas de como o homem português se imaginava. Ele se via confinado solitariamente a um contínuo *degrado* empurrado pela adversidade social de seu país e pela política irrealista de construção do império colonial. A *perdição* era mais ampla: o *degrado* dos amantes é similar ao dos contestadores ao regime político e ao dos imigrantes. Para fora do país, seguiam os Simões; às Teresas, caberia a resignação.

Em *Espingardas e música clássica* fratura-se essa perspectiva fatalista. Os novos tempos indicavam a derrocada final das constantes históricas que marcaram a vida portuguesa por cinco séculos: o império colonial e

14 Apud ABDALA, B. A. e PASCHOALIN, M. A História social da literatura portuguesa. São Paulo: Ática, 1982, p.175-6.

15 Rio de Janeiro: José Aguilar, 1974.

16 5ª ed. São Paulo, 1977.

17 São Paulo: Estação Liberdade, 1988.

as forças políticas internas interessadas na sua manutenção. Em 1961, ocorreram a incorporação de Goa à Índia e o início da luta armada de libertação nacional nas então colônias africanas. A fratura abre a perspectiva de *salvação*, no próprio ano do centenário da publicação de *Amor de perdição*. O ativo Simão e a crítica Teresa de *Espingardas e música clássica* (escrito em 1962) já não aceitam a condição passiva de seus homônimos da narrativa de Camilo Castelo Branco. São personagens capazes agora de conquistarem sua *salvação* - uma solução não apenas individual, como no individualismo romântico, mas também coletiva, conforme a perspectiva do Neo-Realismo.

Simão e Teresa são novos atores sociais e renovam as relações de parentesco que os envolvem. Afastem-se da submissão tradicional, sem futuro, de *Amor de perdição*. Até o orgulhoso Tadeu de Albuquerque é agora capaz de algumas ações reformistas. Não vai longe: caracterizado como sofrendo de coxartrose, ele é um manco em seu caminhar na história. Na verdade, a narrativa de Alexandre Pinheiro Torres implode a de Camilo Castelo Branco - uma apropriação parodística que desarticula o original. As tensões internas de *Espingardas e música clássica* fazem emergir uma nova história, onde o passado só existe *na forma de hipoteca e nunca se adequa ao presente*.

Essa hipoteca é paga subversivamente pelas personagens jovens do romance de Alexandre Pinheiro Torres, que transfiguram as formas de como elas se imaginam e de como se situam diante do destino comum, do qual participam ativamente. Também algumas personagens mais velhas se renovam na perspectiva dessa atmosfera comum. No horizonte de cada uma delas há uma *salvação* possível. Podem então olhar miticamente/poeticamente para a Ilha dos Frades - uma atualização da Ilha dos Amores (Camões) para *o rio que corre pela minha aldeia* (Fernando Pessoa), do escritor. O amor deslocado das águas do mar para as águas da terra.

A Ilha dos Frades é núcleo de resistência dos marginalizados de Frariz do Tâmega, sejam eles cães ou amantes. Um espaço que se defende e que cresce simbolicamente sobre essa cidade, resistindo às enchentes. Contextualizando, essa imagem pode ser extensiva à aspiração do amor e de liberdade dos portugueses, em oposição às imagens da *perdição* que vieram da situação histórico-social do país. Rompe-se assim o *degrado* social interno e externo, dos que fugiam à repressão da ditadura: seus olhos vêem *a salvação*.

Para o Exterior foi também de Alexandre Pinheiro Torres. Observe-se a afirmação do narrador de *Espingardas e música clássica* de que o rio Tâmega (para *o rio que corre pela minha aldeia*, do escritor) corresponde ao rio Tâmsa em inglês doutros tempos e a formação da palavra Frariz (interseção Frades/França/Paris?). Londres e Paris foram duas referências (e espaço de liberdade) para os *degradados* políticos que fugiam da perseguição salazarista.

Se em relação a *São Bernardo* e *Paulinho Perna Torta* encontramos um processo histórico de extensão, com comutações situacionais, entre Alexandre Pinheiro Torres e Camilo Castelo Branco há uma subversão do modelo, sem que o mesmo deixe de permanecer como contexto. São duas formas de se seguir uma linha serial dentro do mesmo gênero. Nas atualizações, as ideologias determinam o caráter da apropriação. E nas quatro narrativas fica evidente que o *modo de vida* dos protagonistas é que determina o curso de suas estórias na história.

E nós, como atores sociais, procuramos ir além das motivações psicossociais, para situar a memória literária em seu diálogo com o devir, ou se quisermos, com a utopia - o espaço da aspiração, do sonho - o *princípio esperança*; como afirmou Ernst Bloch.