

LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA: HISTÓRIAS E ESTÓRIAS

Benjamin Abdala Junior
(USP - CNPq)

RESUMO

Reflexões sobre a história literária e sua aplicabilidade no ensino de literatura. A análise destaca o conceito de impacto, visto de um ângulo comunicativo e de afirmação de estruturas de poder simbólico. São discutidas formulações que envolvem mito e história e suas apropriações pela série literária; o processo do conhecimento para quem acessa o mundo através do texto literário; a continuidade dos repertórios literários e as novas apropriações em contextos diferentes, que muitas vezes os renovam.

PALAVRAS-CHAVE: literatura e história – literatura e política – história literária e ensino – memória literária e estruturas míticas – estruturas comunicativas e poder simbólico.

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” (PESSOA, 1974, p.72).

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-lo 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 aqui entendida como um modelo articulador da práxis que permite compreender sentidos da ação humana de múltiplas culturas, em todos os tempos. A aventura, pautada pela razão, ultrapassando assim limites impostos, no fundo para conhecer facetas de nossas próprias identidades. Essa estrutura, o modelo descarnado, atravessa a história do homem. Atualiza, na verdade, a história por meio de formas variantes que é as que se concretizam, imprimindo suas marcas, que serão objeto de apropriações dos discursos históricos. A historicidade do Ulisses grego vem, pois, das rupturas contra os limites da ritualização do conhecimento continuamente imposta pelos deuses, ou por seus pretensos representantes, ou títeres. A aventura de Ulisses, ao mesmo tempo, propiciou um novo canto, para além dessas circunscrições, 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. Só chegaria a bom termo se seus companheiros de viagem colocassem cera nos ouvidos. Estes não conheceriam o canto das sereias, mas constituiriam 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, que não deixa de ter um certo sentido particularizante e mesmo aristocratizante, de sua *base contextual* - justamente os *surdos* que acompanhavam Ulisses. Ele se configurou como herói a partir dessa base.

Na viagem do herói, figuravam, pois, o barco-artefato (a base), a força-motriz (os marinheiros, que não ouviriam o canto tentador) e o canto das sereias (o encanto do risco, no horizonte). 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. Cria um espaço de fricção, mescla de conhecimento racional e de conhecimento intuitivo, que permite a ultrapassagem de fronteiras.

Tais situações-limite provocam impactos. Constituem “nós”, confluências de linhas, que permitem novas articulações em termos da vida social aqui situada como em uma rede de relações. De forma correlata, a história literária faz-se de impactos, “nós” relacionais que se projetam sobre as expectativas do leitor. No horizonte dessa discursividade histórica, o embalo de processos equivalentes aos que motivaram a sedução do canto épico. Sensibilizam aqueles atores (individuais e sociais) que têm ouvidos e que aceitam o desafio. Nessa viagem, estão organicamente ligados o herói e seus marinheiros. Tanto Ulisses quanto os outros que permanecem na base comum – o barco que serve operacionalmente à ponte comunicativa. Espaços e ações previsíveis a serem interpenetrados pela imprevisibilidade do *novo*, a informação nova que vai para além dos muros dos códigos 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 sua imagem continua a manter com nossa cultura. Estudá-lo é vê-lo nessas intersecções, na atualização das múltiplas viagens do homem ao curso de sua história. E a história literária, em seu itinerário 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 continuaram a repercutir num espaço temporalmente 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, assim evidenciados, de maneira a dar sentido e horizonte à navegação mítica.

Na literatura, como noutras séries ou escaninhos do conhecimento de nossa cultura, temos repertórios dessas formas que provocaram 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 era comum encontrar em manuais didáticos. São matérias que a memória cultural recupera e reconstrói em função de modos de pensar a realidade, 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 sempre produtivo: o necessário impacto no aluno. Para tanto, precisamos reformular a univocidade que continua a embalar os discursos relativos à história da literatura. Ela não pode continuar a ser uma narrativa unilinear, muitas vezes um decalque estereotipado de outras áreas do conhecimento, construída exteriormente 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, torna-se necessário se buscar ainda intersecções e confluências com conjuntos de outros repertórios, sem perder a especificidade do modo de se conhecer a realidade que vem da literatura. Se considerarmos o repertório da literatura (fato extensível a outros campos do conhecimento), esta ainda registrará interiormente 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 noutra; 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 tensão 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 ruptura noutra.

Para necessidades didáticas, precisamos segmentar a história da literatura em períodos, correntes, movimentos, tendências. É inevitável nesses casos que se opere uma síntese redutora. Não podemos cair, entretanto, numa espécie de atomização do período. Também aqui a abertura para o diverso é necessária. As formas que marcam um período vêm de uma apropriação do modo de pensar 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 polo marcado da tensão dialógica e que dá o caráter dominante do período. Há, entretanto, o outro polo 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 polo diferente, de abertura ao diverso, forma-se um horizonte macrocontextual. Lá estão os sistemas de expectativas dos autores e dos leitores e a matéria discursiva dos múltiplos campos sêmicos do trabalho humano. Entre um polo 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 Antonio Candido, 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 romperem, 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* (o processo), 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 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 estabelecermos. É da 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 manifestado do futuro – o processo a fender o aparentemente monolítico.

Esse polo 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 acordar (BENJAMIN, 1986, p. 222-236).

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* (BLOCH, 1976), uma forma de utopismo ontológico onde o homem, ativo e inquieto, sente-se desejoso de aperfeiçoamentos 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, um princípio de juventude, para quem se atreve, como Ulisses, a experimentar o *novo*.

Ao estudarmos épocas, movimentos, escritores, podemos caracterizar o sentido dos impulsos, as tensões entre criadores 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 Vieira (VIEIRA, 1982, p. 39-97). A estória contada é profundamente histórica e mesmo profética, pois antecipa simbolicamente a própria história do livro (*Luuanda*) não apenas em nível da efabulação, mas dos próprios códigos de uma literatura autenticamente angolana. Os *tratores* referidos nessa narrativa evocam outros tratores, do colonialismo português. Assim eles não se limitaram a procurar eliminar o cajueiro, ou melhor, o *princípio da vida* do cajueiro, núcleo simbólico do conto, mas do próprio autor que reimaginava simbolicamente a nacionalidade angolana através dessa imagem. Premiado o livro, ele foi apreendido pela censura e encarcerados os escritores que eram membros do júri que atribuiu o prêmio, em Lisboa. Luandino já estava preso. Não satisfeito, o poder colonial orquestrou pseudo-intelectuais para irem à televisão para dizerem que o romance era mal escrito, com muitos erros gramaticais (na ótica da discriminação, o “pretoguês” angolano). Informação: o autor angolano à altura trabalhava artisticamente a oralidade angolana – o português pensado em quimbundo, com um trabalho literário semelhante ao de Guimarães Rosa (cuja obra ele só veio a conhecer posteriormente). O caráter de ruptura, de inovação, dessa narrativa, acabou por vencer, como o princípio da vida do cajueiro, contra os tratores do colonialismo. É 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 inferir profetismos à criticidade retrospectiva. Em relação à utopia em nosso presente histórico, a esperança deve ser associada criticamente às nossas carências e permitir a abertura de um sonho aberto, sem uma discursividade apriorística. O apriorismo, pelo seu fechamento discursivo, tende a afastar-se da ruptura por impactos, de informação nova. Pode constituir uma formulação discursiva redundante, previsível. Ter esperança, em termos da teoria da práxis, implica relevar a potencialidade subjetiva e pautar-se por configurações em processo, abertas.

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 nexos 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. (BENJAMIN, 1986, p. 232).

Nesse contexto messiânico estão as aspirações de um outro tempo, em formas que romperam com o contexto literário convencionalizado. Uma estratégia possível para esse estudo pode ser o estabelecimento de uma simetria situacional entre 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:

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 castigo. (VIEIRA, 1951, p. 226).

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; os outros, se furtam, são enforcados; estes furtam e enforcam! (VIEIRA, 2009, p. 188-189).

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 podem aspirar a uma totalidade, mas essa totalidade que nunca será atingida. Os desenhos dos gestos de Vieira ou das situações a que se refere podem fulgurar no presente.

Assim o aluno – em sua práxis – poderá se aperceber da historicidade das formas. Práxis aqui entendida em seu sentido ontocriativo: ao trabalhar/pensar os objetos, o sujeito não apenas o configura, mas dialeticamente cria/apreende modelos articulatórios que o marcam subjetivamente. Tais formas, assim apreendidas em sua historicidade, reúnem condições de se afigurarem não como conhecimento vazio, meramente convencional, mas como memória ativa que se transforma em experiência que pode ser criticamente 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*, romance de Pepetela (PEPETELA, 1982), ficcionista angolano. Se Prometeu rompeu com os deuses, procurando a luz do conhecimento na Antiguidade, agora, na situação angolana das lutas pela independência nacional diante do colonialismo português, essa estrutura narrativa mítica contextual foi reativada, sob mediação das culturas angolanas. Ogum aparece no romance de Pepetela como o *Prometeu africano* que verga os deuses identificados historicamente com o poder colonial.

Estabelece-se, pois, um diálogo entre o texto anterior (contexto) e o novo (ruptura). Um diálogo que é retrospectivamente crítico e sonhador em seus horizontes prospectivos. 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 plenitudes 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 libertário de Angola e o sonho por plenitudes maiores do escritor, visíveis nas marcas narrativas do autor implícito.

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* (RAMOS, 1977) e o narrador do conto longo “Paulinho Perna Torta”, da coletânea *Leão de chácara* (ANTÔNIO, 1980).

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 desnorteci numa errada. Se houvesse continuado a arcar o tacho de cobre da velha Margarida, eu e ela teríamos uma existência quieta. [...]. Se não houvesse ferido o João Fagundes, se tivesse casado com Germana, possuiria meia dúzia de cavalos, um pequeno cercado de capim, encerados, cangalhas, seria um bom almocreve. (RAMOS, 1977, p. 165-170).

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 champa-nha comigo.

Tenho a impressão de que eu me preguei uma mentirada enorme nestes anos todos. (ANTÔNIO, 1980, p. 105).

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 empenhos. (RAMOS, 1977, p. 14).

Podemos confrontar essa situação narrativa 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 remexi. (ANTÔNIO, 1980, p. 78).

O trabalho artístico de Graciliano Ramos é correlato ao de João Antônio. O primeiro procura a linguagem do fazendeiro, o segundo a do malandro paulistano, mas entre os dois há uma estrutura discursiva que mostra equivalências. Suas artes descolam de um contexto tradicional, trazendo ao leitor hábitos sociais brasileiros, atualizados no campo nordestino e no da marginalidade paulistana. Na perspectiva da consciência que pode ser identificada com a dos autores implícitos das duas narrativas, fica a denúncia da situação agressiva e o texto artístico, a partir da incorporação sociolinguística, 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, Fiama Hasse Pais Brandão, no poema “Barcas novas” (ABDALA JUNIOR e PASCHOALIN, 1982, p. 1175-176) apreende no contexto crítico das guerras coloniais portuguesas o texto do trovador medieval João Zorro, justamente no período anterior às grandes navegações onde se delinea a atlanticidade portuguesa, ou a poeta brasileira Stella Leonardos, em *Amanhecência* (LEONARDOS, 1974), 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 do romance *Espingardas e música clássica*, de Alexandre Pinheiro Torres (TORRES, 1989), que se apropria da novela *Amor de perdição*, de Camilo Castelo Branco (BRANCO, 1997).

O romance *Espingardas e música clássica* traz duas inclinações de Alexandre Pinheiro Torres: a sua inserção crítica no sistema literário português e o caráter político da incorporação da história mais recente de seu país, após a derrocada da ditadura salazarista. Ao parodiar *Amor de perdição* (publicado inicialmente em 1862), o ficcionista, que se singularizou como crítico literário, questiona as bases do imaginário nacional de seu país articulado em torno da temática da *perdição*.

De acordo com esse modo de simbolização tradicionalista, o 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, entretanto, em termos de atualidade: 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 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 Neorrealismo.

Simão e Teresa são novos atores sociais e renovam as relações de parentesco que os envolvem. Afastam-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”, de Fernando Pessoa (PESSOA, 1974, p. 215-216). O amor deslocado das águas do mar para os veios da terra.

A Ilha dos Frades é núcleo de resistência dos marginalizados de Frariz do Tâmega, (designação ficcional de Amarante, em Portugal) sejam eles cães ou amantes. Um espaço que se defende e que cresce simbolicamente sobre essa cidade, resistindo às enchentes periódicas. Contextualizando, essa imagem pode ser extensiva à aspiração de amor e de liberdade dos portugueses (simbolicamente, Amar/“Amarante”), 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 veem a *salvação*.

Para o Exterior foi também o próprio Alexandre Pinheiro Torres, proibido de trabalhar pela ditadura salazarista. Ele havia sido preso por participar do júri que premiara José Luandino Vieira, anteriormente referido, ao lado dos escritores Augusto Abelaira e Manuel da Fonseca. Foi lecionar Literatura Brasileira em Cardiff, na Grã-Bretanha. Observe-se a afirmação do narrador de *Espingardas e música clássica* de que o rio Tâmega (“o rio que corre pela minha aldeia”) corresponde ao rio

Tâmisa 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 degredados 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, os modos de se pensar a realidade, suas formações ideológicas, 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.

ABSTRACT

Reflections on the literary history and its applicability in teaching of literature. The analysis highlights the concept of impact, viewed from an angle and affirmation of communicative structures of symbolic power. Formulations are discussed involving myth and history and its appropriation by literary series; the process of knowing who has access to the world through literary text; the continuity of the literary repertoire and new appropriations in different contexts, which often renewed.

KEY-WORDS: literature and history – literature and politics – literary history and teaching – literary memory and mythic structures – communicative structures of symbolic power.

REFERÊNCIAS:

- ABDALA JUNIOR, B. ; PASCHOALIN, M. A. *História social da literatura portuguesa*. São Paulo: Ática, 1982.
- ANTÔNIO, João. *Leão de chácara*. 6ed. Rio de Janeiro: Record, 1980.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de historia*. In: *Magia, técnica, arte e política*. (Obras escolhidas). 2ed. São Paulo: Brasiliense, 1986, pp. 222-232, vol. 1.
- BLOCH, Ernst. *Le principe espérance*. Tome I, II, III. Paris: Gallimard, 1976, 1982, 1991.
- BRANCO, Camilo Castelo. *Amor de perdição*. 2ed. São Paulo: Scipione, 1997.
- LEONARDOS, Stella. *Amanhecência*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1974.
- PEPETELA. *Mayombe*. São Paulo: Ática, 1982.
- PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: José Aguilar Editora, 1974.
- RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 27ed. Rio de Janeiro: Record, 1977.
- VIEIRA, Antônio. *Sermões*. V. III. São Paulo: Edições Loyola, 2009.
- _____. *Obras escolhidas de Vieira*. V. 1 (Cartas). In: CIDADE, H.; SÉRGIO, A. (Org.) Lisboa: Sá da Costa, 1951.
- VIEIRA, Luandino. *Luuanda*. São Paulo: Ática, 1982.
- TORRES, Alexandre Pinheiro. *Espingardas e música clássica*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

Recebido em: 08/04/2012.

Aceito em: 31/07/2012.