

Maria Luíza Ritzel Remédios*

1 - A FICÇÃO PORTUGUESA PÓS-74

A literatura portuguesa pós 25 de abril de 1974 trabalha o romance como uma articulação serial de uma funcionalidade estritamente narrativa com conjuntos indiciais que o abrem a potencialidades textuais. Maria Alzira Seixo¹ diz essa articulação,

"... signo básico da forma romanesca, implica-se semanticamente no percurso físico da aventura e na deambulação anímica do herói problemático que se figuram, no plano significante, pela travessia de um processo de transformação que é, no fundo, a natureza elementar e geral do todo romanesco."

Seguindo, pois, esse modelo, apresenta-se o romance da atualidade portuguesa como um texto altamente receptivo por sua reelaboração da história imediata e pela reestruturação simbólica dessa história. Reconstituindo e recriando a história, define-se, em sua grande parte, por uma temática histórica múltipla a nível da escrita, concentrando-se, entretanto, num arquétipo temático: o da suspensão da História².

* Professora do Curso de Pós-Graduação em Letras da PUC/RS.

¹ SEIXO, Maria Alzira. Alteridade e auto-referenciamento no romance português de hoje. In: . A palavra do romance. Lisboa, Livros Horizontes, 1986, p.21

² MACHADO, Álvaro Manuel. A novelística portuguesa contemporânea. Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério de Educação, 1984. p.14

De um vasto "corpus" cuja riqueza tem sido bastante assinalada, destacam-se textos como O mosteiro, de Agustina Bessa Luiz; Signo Sinal de Vergílio Ferreira; Finisterra de Carlos de Oliveira; O triunfo da morte e O bosque harmonioso, de Augusto Abelaira; Cais das merendas, de Lídia Jorge; Balada da praia dos cães, de Cardoso Pires; Memorial do convento, de José Saramago, nos quais a temática da suspensão da História, apresentada sob variadas formas, soma-se a problemática da alteridade que, definindo o sistema de relações textuais, alcança o nível da organização semântica do romance.

Os escritores contemporâneos, formados nas gerações neorealistas das décadas de 40 e 50, "fortemente marcadas quer pela formação e prolongada opressão da ditadura salazarista, quer por experiências pessoais várias de uma Europa do pesadelo nazi-fascista e da guerra ou do período pós-guerra³, acentuam uma fragmentação de tendências que vai da alteridade da figura do narrador à alteridade do discurso. A linguagem, o gênero e a narração procuram identificar, mimeticamente, o romance ao mundo no seio do qual ele se concretiza. E, por isso, "o romance se tem aberto às diferenças que um mesmo ponto de partida permite; ao 'outro' imaginável por um 'eu' cuja natureza à partida o condiciona; à alteridade que é o reverso previsível de uma identidade de base."⁴

A publicação de Rumor branco (1962), de Almeida Faria, remete para o surgimento de um texto que, apoiado no "nouveau roman" francês, vem cultivando um sempre renovado experimentalismo em que predomina a questão da alteridade e da intertextualidade. Autores como Augusto Abelaira, José Cardoso Pires, Américo Guerreiro de Souza, Antonio Lobo Antunes, Lídia Jorge, Maria Izabel Barreno, Maria Velho da Costa, José Saramago, Maria Ondina Braga e tantos outros, distinguem-se por apresentar em seus textos processos autonímicos⁵, evidenciados quer pelo desdobramento seqüencial, quer pela indiciação subjetiva. Ao apontar para si mesmo, o texto condiciona a emergência da alteridade, denunciando o conflito entre texto e mundo (recriação do mundo)e, ultrapassando-se, encontra o seu outro lado.

³ MACHADO, Álvaro Manuel. Op. cit. nota 2. p. 16

⁴ SEIXO, Maria Alzira. Op. cit. nota 1, p. 22.

⁵ Processo autonímico encontra-se no texto que, enquanto texto, aponta para si próprio, nomeando-se e questionando-se.

Autores como os mencionados anteriormente praticam, claramente, a textualização do romance, procurando, além disso, através da ironia e da fragmentação de tendências num mesmo momento literário, apresentar uma visão crítica de Portugal, imediatamente anterior e imediatamente posterior ao 25 de abril. Isso resulta no surgimento de uma "nova literatura" que, justamente por conciliar o imaginário e o onírico com uma elaborada divagação memorialística, apresenta, muitas vezes, traços do mágico, do estranho e do fantástico, segundo os moldes da ficção latino-americana.

Entre as escritoras que se têm afirmado ou mantido nos últimos anos, deve-se citar Maria Velho da Costa, que em Casas pardas, procura denunciar a série de conflitos entre o mundo e o texto; entre representação e produção significativa; entre onírico e divagação memorialista.

2 - MARIA VELHO DA COSTA: CASAS PARDAS

2.1- Alteridade do narrador

Maria Velho da Costa que desponta, em 1969, com o romance Maina Mendes, ainda que antes já houvesse publicado O lugar comum (1966), procura condensar "um experimentalismo lingüístico levado, por vezes, a extremos de mero formalismo em livros posteriores: Desescrita (1973) e Cravo (1976)."⁶

Maina Mendes apresenta uma unidade interna e uma elaboração metafórica ligadas à reminiscência da infância que revela além da mística da memória, as causas e efeitos da aprendizagem da fala, dos seus complexos significados afetivos e também das suas relações sócio-psíquicas com a escrita⁷.

Em Casas Pardas, o ato da escrita com todas as suas implicações constitui-se em assunto e convive em igualdade de importância com outros objetos representados no universo narrativo. Assumindo o papel de imagem daquilo que o romance quer dizer através da história, da trama, da psicologia e da problemática social e individual, a escrita significa da mesma maneira que ações e opções políticas, afetivas ou eróticas das personagens significam.

⁶ MACHADO, Álvaro Manuel. Op. cit. nota 2, p. 98.

⁷ SEIXO, Maria Alzira. "Casas pardas", de Maria Velho da Costa. In: __. Op. cit. nota 1, p. 185.

Organizada em uma série de capítulos denominados "casas", a narrativa Casas pardas procura textualizar a reminiscência e a memória, colocando o ser em confronto com o seu tempo. Por isso, a necessidade de escrever significa a forma do ser estar no mundo, de ver e de modificar esse mundo.

A narrativa complexifica-se, segundo Maria Alzira Seixo⁸, pelo agrupamento digital triádico que subordina a casa à figura (personagem), o espaço (da escrita, da vivência) ao seu preenchimento humano, literário (v.g. abundância de citações, "homenagens" ou outros processos de intertextualidade restrita). À medida em que o leitor apropria-se do texto, começa a perceber a narrativa como uma construção alicerçada num sistema de reflexos onde pessoas e objetos, indicando-se a si mesmos, remetem, inexoravelmente, para os outros.

Já no índice do romance, observa-se que a Autora o estrutura a partir da geografia das casas. Há cinco seqüências de casas, sendo que as seqüências I, II, IV e V são formadas por três casas, cada uma delas devidamente designada pelo algarismo romano que indica a seqüência em que estão e pelo nome próprio da personagem que ocupa o espaço. Entre as duas primeiras e as duas últimas seqüências, encontra-se uma seqüência de intermediação "A TERÇA CASA" que se apresenta em forma de texto dramático, dividida em três atos. Assim, o agrupamento triádico proposto por Maria Alzira Seixo, concretiza-se, num primeiro momento, a partir da seqüencialização e da numeração e nomeação das casas.

Em qualquer obra artística, a estrutura formal relaciona-se com o conteúdo. No romance de Maria Velho da Costa, esse relacionamento torna-se muito forte, uma vez que, através da casa, lugar simbólico de repressão de desejos vários, chega-se às três personagens diferentes que se organizam de acordo com o paradigma das três pessoas do discurso: EU (Elisa), TU (Elvira), ELA (Mary).

Elisa, Elvira e Mary são personagens recortadas pela "linguagem da consciência do real que as exprime"⁹ Personagens-chaves, elas são também narradores e conduzem a óptica de cada casa, numa variedade de pontos de vista que "... adquirem, pela multiplicidade e processos retóricos utilizados, uma força espetacular e dramática."¹⁰

⁸ SEIXO, Maria Alzira. Op. cit. nota 7, p. 186.

⁹ SEIXO, Maria Alzira. Op. cit. nota 7, p. 186.

¹⁰ SEIXO, Maria Alzira. Op. cit. nota 7, p. 186.

Elisa mais que narrador é o escritor que tem consciência do fascínio da escrita e de quão trabalhoso é o ato de criação. Se Elisa, narrador-escritor, apresenta-se no primeiro capítulo como EU que inicia sua viagem de aprendizagem da escrita "não como aprendizagem técnica - [pois] a personagem exibe desde o início consciência de uma desenvoltura verbal (retórica) à procura de emprego - mas como aprendizagem de vida, ou seja da grande e necessária razão de escrever"¹¹; Elvira que não tem preocupação com a escrita, caminha, submissa à ideologia constituída, rumo à alegria; assim, ela produz seu texto apoiada no TU e representa "a figura polar do Outro que permite a constituição do sujeito: o outro nacional, o outro de classe, o outro da escassez da palavra, o "desmunido do verbo" que sob o nome se individua."¹² Mary também preenche o significante vazio EU; conta em "A Terça Casa" uma história que não é ouvida. Isso demonstra a sua ausência do diálogo EU/TU e a solidão em que se encontra. Mary é sempre referida em terceira pessoa, construída e contada à distância.

A diferença entre Elisa, Elvira e Mary encontra-se embasada na diversificação das respectivas direcionalidades textuais, entretanto cada uma dessas três personagens constitui um aspecto de uma mesma possibilidade de ser.

Casas pardas seria, então, o livro que Elisa escreveu ao terminar sua viagem de VAGA a ATRIUM. Para apoiar e justificar seu texto, Elisa precisa, portanto, do OUTRO (de Elvira, de Mary). O narrador escritor utiliza, desse modo, a estratégia do discurso dialogado que lhe possibilita a organização textual. Como se vê, a alteridade do narrador se confirma no texto e aponta ao dialogismo; à multiplicidade de registros discursivos que levam a uma funcionalidade múltipla.

2.2 - A intertextualidade

Para Júlia Kristeva¹³, todo o texto se constrói como um mosaico de citações, absorvendo e transformando outras

¹¹ GUSMÃO, Manuel. Prefácio. In: COSTA, Maria Velho. Casas pardas. 3ª ed. Lisboa, Publicações D.Quixote, 1986, p.27.

¹² GUSMÃO, Manuel. Op. cit. nota 11, p. 31.

¹³ KRISTEVA, Júlia. La révolution du langage poétique. Paris, Seuil, 1974.

produções. Com essa noção, Júlia Kristeva alarga as fronteiras do conceito de texto e aplica a idéia de mosaico tanto às obras literárias como às linguagens orais e aos outros sistemas simbólicos e inconscientes.

Em consequência, no espaço da intertextualidade, dialogam em tensão a paródia, a citação, o plágio. Esse é o espaço da re-criação, da história, da memória recriada, da lembrança reestruturada.

Em Casas pardas, Maria Velho da Costa vai reestruturando, a partir das reminiscências das personagens narradoras, situadas em planos espaciais e temporais diferentes, a história de Portugal, mostrando a decadência da burguesia e o papel do intelectual português. É, pois, evidente o diálogo que Casas pardas mantém com a história, uma vez que o texto procura, de certa maneira, reconstruir a memória de Portugal. A relação intertextual igualmente se dá com outros elementos e com outros textos, quando ela se constrói no espaço criado pela abertura da palavra frente a outra, ultrapassando o limite da criação para inscrever em si mesma a multiplicidade das leituras.

No interior de Casas pardas, ressoam, mescladas às vozes de outros autores, clássicos ou não, mostrando que o novo, o inédito, convive, em tensão dialética, com os arquétipos que formam a série literária. Encontram-se, por exemplo, na II sequência "Casa de Elisa" - os trabalhos casa: pote podre", textos de Carlos de Oliveira (Micro Paisagem); de Júlio de Castilho (Lisboa Antiga); de Shakespeare que dialogam e, na tessitura narrativa, estabelecem um verdadeiro jogo, cruzando-se com o texto do narrador-escritor Elisa. A intertextualidade explícita dos casos mencionados, contrapõe-se à intertextualidade implícita, em que o autor recorre a imagens retiradas de outro texto ao qual não referencia. Por exemplo, no mesmo capítulo II (Casa de Elisa) percebe-se a presença do texto "Balada na Neve", de Augusto Gil, no trecho

*Ah, mas batem à porta outra
vez. A uma hora destas
ou é uma reminiscência ou
é uma reminiscência. Que
o Amigo na bate assim.
Que noite, que mal rato.*

Confirmando a afirmação de M. Bakhtin de que o escritor está sempre diante de palavras habitadas por outras vozes, migrantes de outros discursos.

À multiplicidade de textos que se imbricam e se cruzam em Casa pardas, somam-se os diferentes idiomas a que recorrem quer o narrador, quer as personagens. O jogo insta-

lado quer pelas várias línguas que mais ou menos intensamente ecoam no texto (inglês, francês, grego, russo, etc), quer pela língua portuguesa, intensamente trabalhada, à qual se mesclam as outras, revelam os sinais da abertura de uma língua à audição de outras, ou seja: de outros povos, de outras histórias¹⁴.

Ao lado dos diálogos de textos e de línguas, deve-se ressaltar o aspecto lúdico também de determinados títulos de subcapítulos como Monólogo da Mofina (cruzamento de Monólogo do Vaqueiro com Auto da Mofina Mendes), o da Barca que mostram, no caso, a presença de Gil Vicente, no texto, e os múltiplos "modos e gêneros do discurso que se sucedem, cruzam, cortam e mesmo comentam: o épico, o lírico e o dramático; a crônica, o conto popular, a lenda ou o conto infantil; farsa e sátira; ode e alegria; oração e impreciação; elogio e invectiva."¹⁵ Esses processos que constituem o jogo textual, são marcas da plurivocalidade e da intertextualidade do texto que estão assinaladas, desde o início, pela estrutura formal do romance.

3 - CONCLUSÃO

Ao acabar-se a leitura crítica do texto de Maria Velho da Costa, conclui-se que:

- 1) toda a narrativa Casas pardas repousa num bem equilibrado sistema de oposição/complementação pelo qual objetos aparentemente desvinculados fazem-se correspondentes e inter-referentes no plano mais acessível da estrutura formal, um narrador-escritor (Elisa) contrapõe-se a outros narradores (Elvira, Mary). Contrapondo-se, pela diferença de "ser escritor", os narradores, entretanto, complementam-se e as suas características opostas não impedem a identidade das formas de expressão de comunicação, de estar no mundo;
- 2) a problemática da ação e da opção políticas manifesta-se também de variadas formas em Casas pardas. Surge nos diá-

¹⁴ GUSMÃO, Manuel. Ob. cit. nota 11, p. 36.

¹⁵ Idem, ibidem, p. 36.

logos, nos acontecimentos, nos pensamentos das personagens. Daí, então, a perspectiva da imediata História de Portugal é apreendida e, através da atuação, diálogos e pensamentos de Elisa, Elvira e Mary, chega-se a perceber a decadência da burguesia; as camadas populares adquirindo a consciência social; o papel marginal e precursor do intelectual português;

- 3) a relação eu/outro é fundamental para definir a criação do microcosmo romanesco. Do eu (Elisa) refletem-se Elvira e Mary e o drama de Casas pardas vai encontrar-se, pois, na busca, efetivada pelo narrador, da compreensão de si e do mundo em si próprio e nos outros;
- 4) as personagens no seu percurso textual sofrem transformação: Elisa, do eu que deseja ser escritor torna-se escritor e, talvez, autor do texto em discussão, caminha para a vida, Elvira, submissa à ideologia constituída, faz seu percurso para a alegria; Mary, fechada e isolada; construída na 3ª pessoa, portanto, referenciada, faz seu percurso para a possível morte.

Recorrendo a um experimentalismo constantemente renovado, de onde emergem a alteridade e a intertextualidade, Maria Velho da Costa concilia imaginário e onírico com uma elaborada divagação memorialística, e elabora uma temática sócio-histórico-realista.
