

A NEGATIVA EPOPÉIA

Álvaro Cardoso GOMES*

Lukács, em sua obra já clássica, a *Teoria do Romance*, caracteriza a epopéia como uma obra fechada, que se articula, visando a representar uma totalidade. Essa totalidade, por sua vez, se deve ao fato de o poema épico resgatar a imagem de um mundo ocluso, dentro do qual se movimenta não um herói individual, mas uma coletividade. Conforme Lukács,

o herói da epopéia não é nunca um indivíduo. Desde sempre considerou-se como uma característica essencial da epopéia o fato de o seu objeto não ser um destino pessoal, mas o de uma comunidade (s.d., p. 66).

Num sistema de valores “acabado”, seria muito difícil pensar que um indivíduo poderia destacar-se e afirmar sua voz. Desse modo, mesmo quando o indivíduo encabeça a ação, como acontece na *Odisséia*, ele não passa de representação simbólica da coletividade, no caso, o povo grego.

Essa idéia de totalidade desaparece quando o indivíduo, tentado pelo demônio, procura expressar a interioridade e, com isso, rompe a muralha do mundo fechado e harmônico da epopéia. Nesse caso, esse gênero clássico morre e cede lugar ao romance. Em suma: a epopéia é a representação do mundo feliz, harmônico, onde as dissensões se resolvem pela integração plena do indivíduo na coletividade, que o acolhe e lhe direciona a caminhada, enquanto que o romance é a representação do mundo aberto às inquietações de um sujeito

* Docente da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - USP - 05508-900 - São Paulo - SP.

atormentado, que faz da busca (quase sempre desorientada) a razão essencial de sua existência.

Em Portugal, a epopéia se fez representar notoriamente pel'*Os Lusíadas* cujo assunto reafirma a essência do gênero. O poema conta a viagem de Vasco da Gama até as Índias. Aqui, como na *Odisséia*, o herói individual não passa de um símbolo da coletividade. Camões, portanto, canta a raça portuguesa, seus mitos fundamentais e sua história. Da perspectiva do poeta, a conquista lusa teria um efeito civilizador, de modo que Vasco da Gama não passaria de fio condutor de uma aventura de valor espiritual, cujo fim era disseminar os valores cristãos e os valores culturais europeus pelas terras do Oriente ("Dilatar a Fé e o Império"). Em que pese porém à estrutura d'*Os Lusíadas*, cuja base tem por modelo as lições virgilianas, o que se verifica, numa visão crítica mais acurada, é que falta algo ao poema para que este possa se configurar como uma epopéia híbrida, ou se se quiser, uma epopéia em crise, primeiro, porque a viagem de Vasco da Gama não tinha propriamente matéria para uma epopéia; segundo, porque Camões viveu numa época em que os mitos pagãos já se conformavam como mitologia. O resultado: de um lado, as inserções líricas - os episódios de Inês de Castro, do Gigante Adamastor, da Ilha dos Amores - acabam por ter mais força poética que os épicos; de outro lado, os mitos pagãos passam a ter uma convivência forçada com os cristãos, restringindo, por assim dizer, o maravilhoso.

Na realidade, Camões tentou conciliar as forças antagônicas, sociais e culturais, que experimentou em seu tempo. A crise por que passava o país teve a sua melhor representação numa epopéia também em crise. Expliquemo-nos: no instante em que o Império atinge seu auge, começa paradoxalmente a desmoronar, pondo em cheque os valores humanísticos, a expansão da Fé e da civilização que o poeta em vão apregoara. Mas não só isso: o rei D. Sebastião, que emblematisa a vontade férrea em expandir as fronteiras do Império e a quem o poema é dedicado, desaparece, poucos anos depois da publicação do poema, numa aventura inglória em África, deixando uma nação desamparada e povoando o imaginário de todo um povo com o sonho de seu regresso mágico, em meio às brumas do mistério. O caráter híbrido d'*Os Lusíadas* assim se justifica, pois o poema reflete, em sua estrutura e em sua ideologia, as contradições fundamentais de uma época controversa, que afirma e nega o espírito da epopéia. Podemos, então, dizer que *Os Lusíadas*, ao mesmo tempo

que registra os sonhos de grandeza de uma coletividade, profetiza também o seu debacle como Império.

Essas reflexões sobre a epopéia no geral e sobre a epopéia portuguesa vêm a propósito, paradoxalmente, por causa da obra de Almeida Faria. Dissemos paradoxalmente, porque o escritor português é um romancista e porque a epopéia, já nos tempos de Camões, estava fadada a desaparecer como gênero. Mas pensamos que o romancista português monta, com seus romances, uma espécie de epopéia às avessas, uma epopéia degradada, ou em suas próprias palavras, uma “negativa epopéia”, tendo, como modelo paródico, *Os Lusíadas*. Mas não só isso: Almeida Faria, ao tratar de uma geração perdida em sua obra romanesca, a vê como herdeira de todo um lastro do passado (tão bem registrado por Camões), que a impede de afirmar seus próprios valores e de viver a modernidade em plenitude. Arelada ao passado, sonhando alienadamente com velhos mitos e apegando-se, implícita ou explicitamente, à figura de D. Sebastião, tal geração acabou por perder o trem da História, ainda que, de modo aparente, tentasse apanhá-lo através da ação revolucionária, por exemplo (parte da obra de Almeida Faria é funda reflexão sobre os efeitos da revolução de 25 de abril em Portugal). Em síntese, Almeida Faria trata de uma coletividade, como convém a uma boa epopéia; contudo, o mundo em que esta coletividade vive não é mais harmônico, e os heróis, por sua vez, estão sempre em busca. Daí a referência à negativa epopéia (ou a história “cômico-marítima”, conforme outra definição de uma das personagens).

A obra romanesca de Almeida Faria compreende seis romances. O primeiro deles, escrito precocemente, *Rumor Branco* (1962), não nos interessa nos limites deste ensaio, pois somente com a montagem de sua Tetralogia (*A Paixão, Cortes, Lusitânia, Cavaleiro Andante*) e com o último romance, *O Conquistador*, é que o autor dá vazão à visão epopéica da realidade. Concentremo-nos, portanto, na Tetralogia e em *O Conquistador*. As quatro obras posteriores a *Rumor Branco* compõem o que se poderia chamar de *roman fleuve*, a saga de uma família do Alentejo que, de romance a romance, se desintegra, devido às contradições internas, devido ao peso do passado, ao choque entre o velho e o novo e aos efeitos devastadores da revolução social e econômica que varreu Portugal nos anos que antecedem e que se seguem ao 25 de abril. A família é basicamente constituída pelo patriarca Francisco, sua mulher Marina, os filhos André, João Carlos, Arminda, Jô e Tiago, além dos empregados Piedade, Estela, Moisés. Juntam-se à família as figuras de Sônia,

Marta, Samuel, que mantêm laços amorosos com os três primeiros filhos do casal. Sucintamente, a série de romances mostra a família que se desintegra, desde a perda da herdade rural em Montemínimo, o êxodo dos filhos, que rejeitam a autoridade paterna, a morte do pai, até a final diáspora dos membros da família, que partem do campo para a cidade e, finalmente, para o mundo. Os membros mais representativos da família, André e João Carlos, terminam a Tetralogia em busca: o primeiro parte para o Brasil e, depois, vai morrer na África; o segundo vai contra a vontade para a Itália e, mais adiante, como comissário de bordo, passa o tempo em aviões.

Assim, a Tetralogia elaborada por Almeida Faria, num prazo aproximado de 20 anos (o primeiro romance é de 65, o último de 83), e iniciada como espécie de complexa crônica familiar, com *A Paixão*, pouco a pouco confirma sua vocação epopéica, ao refletir cada vez mais, de romance a romance, sobre o destino do país. Em outras palavras, suas personagens confirmam-se como emblemas de uma coletividade presa alienadamente ao passado ou tentando de todas as formas romper com esse mesmo passado, através de “cortes” com a tradição. De um lado, portanto, temos as figuras derrotadas inexoravelmente pelos novos tempos e que procuram manter estruturas arcaicas, como Francisco, Marina, Moisés; de outro lado, as figuras que, “tentadas pelo demônio”, atentam contra o sistema e vivem em eterna busca: André, João Carlos, Marta, Sónia, Arminda. Estas últimas personagens, simbolizando o novo, negam o passado, e isso se torna bem evidente no seu discurso paródico, que muitas vezes incorpora estilemas d’*Os Lusíadas*, ou mesmo comenta ironicamente a decadência do país e seu desacerto. Mais ainda: tais personagens vivem uma experiência paradoxal. Ao mesmo tempo que tentam se livrar do peso do passado, ironicamente, por caminhos ínvios, repetem uma caminhada ancestral, que leva ao vazio e à alienação.

A idéia de que as personagens de Almeida Faria são emblemas de todo um povo pode ser comprovada de livro a livro. Mais ainda: a identificação sujeito-coletividade cresce dentro da obra do autor à medida que as personagens vão deixando o cenário campesino e ingressam no urbano. Se, em *A Paixão*, o discurso mostra a família revivendo o mito da paixão de Cristo, de uma perspectiva paródica, a partir de *Cortes* e culminando com *Cavaleiro Andante*, mais e mais se acentuam as referências explícitas à situação do país como um todo. O discurso das (e sobre as) personagens, assim, torna-se metafórico, ao

fazer que a vivência individual se torne um símile da coletiva, ou mesmo ostensivamente paródico, ao incorporar estilemas d'*Os Lusíadas*.

A grosso modo, em *Cortes*, há cinco comentários explícitos sobre a situação do país (referências ao povo que aguarda cumprir profecias, ao naufrágio da coletividade à “demência do passado”, etc) e uma paródia da “Invocação” de *Os Lusíadas*, quando da chegada de João Carlos a Lisboa: “Ó vós, ovas marinhas, pois criado tendes nele 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, sêmer, suor sangue saliva” (s.d., p.186). Em *Lusitânia*, há um todo de seis comentários sobre a coletividade. Uns, históricos que servem de contraponto crítico ao presente, principalmente os relativos às navegações, outros que desenvolvem a metáfora náutica do país como “nave perdida”, “furada nave” e outros ainda que tratam do “secular capticismo, indiferença, fatalismo”, do “povo desempregado desde Vasco da Gama” (Faria, s.d., p. 390 e 395). Há também, nesse romance, a paródia *Os Lusíadas*, em pelo menos dois instantes: no primeiro capítulo, quando do rapto de João Carlos e Marta pelos árabes, e numa reflexão de Tiago (capítulo 34). No primeiro caso, sintomaticamente, Almeida Faria parodia o episódio do Velho do Restelo. Ao contemplar o desastre ecológico causado ao mitológico rio Tejo, João Carlos diz que isso é o que resta das “descobertas e viagens, do apregoado império e seus naufrágios, dos sublimes sucessos, dos desastres 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, a voz pesada um pouco alevantado, que nós no rio ouvimos claramente” (s.d., p. 262). Repare-se que a figura do velho, invocada pela linguagem, torna-se real, ou seja, o discurso, que glosa estilema camoniano, ressuscita a figura e reatualiza o tempo. A outra referência ao poema camoniano surge na seguinte passagem: “Tantos perigos passados, tantos duros trabalhos, no mar tanta tormenta e tantos anos, tantas fezes e mijo diluído, na terra tanto berro e tanto engano, tanta ruim idade poluída, onde pode acolher-se um pobre humano, onde verá lonjura a curta vista?” (s.d., p. 358).

Por fim, *Cavaleiro Andante* (Faria, 1987), o último romance da Tetralogia, é o que mais tece referências ao passado (principalmente à obsessiva figura de D. Sebastião) e o que mais incorpora estilemas epopéicos. Há um todo de mais ou menos catorze citações históricas sobre o culto do Atlântico em Portugal, as profecias de Bandarra, o V Império, D. Sebastião, a “herança

sebastiânica”, a falta de vontade do português, devido à “demanda do sonho milenário”, à vergonha das “derrotas inglórias” e à descoberta das Índias. Ao lado dessas referências, como não poderia deixar de ser, há novamente os comentários paródicos da epopéia. A primeira e mais importante delas é a glosa de um soneto de Bocage, em que este comparava seu destino ao de Camões. Parodicamente, João Carlos, retomando o texto bocagiano, compara-se ao épico luso: “Quão diferente acho teu fado e o meu, quando os cotejo: outra causa nos fez, perdendo o Tejo, encontrar novos aires e desaires; e versos tão diversos escrevemos, os teus famosos e heróicos, a mim cabendo a vez da negativa epopéia; não te imito nos dons da natureza, nem as eras são de igual grandeza” (s.d., p. 33).

Repare-se na referência explícita à idéia da epopéia degradada que vimos desenvolvendo: João Carlos, escritor de poemas, escreve a sua “negativa epopéia”, que aponta criticamente as mazelas do Portugal de hoje. De modo antifrásico, sua epopéia situa-se como o anverso d’*Os Lusíadas*, que cantava as glórias do Império. A outra citação paródica surge na mesma reflexão de João Carlos, ainda da perspectiva da “negativa epopéia”. A personagem canta “os que se vão afogar e insistem em nadar sem saber para onde, contra tudo e todos, contra as ondas, contra marés inelutáveis, contra mares há muito navegados” (p. 34). O navegar “por mares nunca dantes navegados” é substituído por nadar “contra mares” que, por sua vez, já são de todo conhecidos, como se o espírito da aventura houvesse se esgotado.

Esse levantamento sumário (e precário) das citações, das paródias epopéicas levadas a cabo por Almeida Faria pode-nos revelar o seguinte: o romancista como que realiza um ritual iniciático, através da linguagem, para recuperar o passado, ou melhor, para recuperar certas situações emblemáticas do passado. Contudo, essa recuperação tem sentido irônico, e é efetuada com vistas a atuar criticamente sobre a realidade portuguesa. O ritual, no caso, residiria na montagem da “negativa epopéia”, um espelho em negro d’*Os Lusíadas*. Simbolicamente, nisso tudo, João Carlos passa a representar o Camões dos novos tempos, pois a ele está destinado cantar o seu país, da perspectiva paródica, com a sua história “cômico-marítima”. Por outro lado, André é o D. Sebastião do presente, igualmente fadado, como o malogrado Rei, morrer, numa aventura inglória em África. Observe-se que André tem a mesma idade de D. Sebastião e que ele parte para sua viagem no mesmo dia em que o rei partiu para a batalha final: “É curioso, conservámos para a aviação a

linguagem das viagens de barco, o que me lembra ter lido hoje nos jornais que neste mesmo dia, há quatrocentos anos, partiu D. Sebastião da foz do Tejo em direção ao suicídio que lhe seria fatal e ao país. Com certo frisson reparo que o Desejado era da minha idade e, supersticioso, desato a ver desastres” (s.d., p. 72).

Ora, não seria demais acreditar que a história se reatualiza, ou ainda, que o presente, de certa maneira, se iguala ao passado? Em outras palavras: é como se Portugal, apesar da passagem do tempo, mantivesse as mesmas estruturas arcaicas, apesar da vontade em contrário de suas personagens mais lúcidas. O país continua a se apegar ao passado grandiloquo, a ser uma nave de loucos, querendo afirmar a “vocação atlântica”, a vocação suicida de se perder, para tentar se reencontrar, ou querendo afirmar a vocação messiânica, ao sonhar com o retorno do Desejado, que representaria a panacéia para todos os males. Dessa maneira, João Carlos e André, ainda que sejam personagens críticas, em relação à massa falida que é o próprio país, não deixam de sofrer um processo de auto-engano, próprio das personagens de romances, ao reviverem uma velha história, cuja idealidade se esgotou. Camões e D. Sebastião retornam, cansados, aos novos tempos, para expiar mais uma vez a decadência de um país votado ao fracasso.

Se a Tetralogia reaviva um processo crescente de alienação e funciona como remontagem de uma “história exemplar”, com força ritualística, onde se situa *O Conquistador*? O último romance de Almeida Faria evidentemente não se incorpora à Tetralogia quanto ao tema, uma vez que a saga familiar se esgota com *Cavaleiro Andante* (1987); contudo, essa narrativa funciona como verdadeiro fecho emblemático da obra do autor escrita até aqui. Isso porque Almeida Faria trabalha com o obsessivo mito que corre seus livros, como vimos, num crescendo, desde *Cortes* até *Cavaleiro Andante*, que é o de D. Sebastião. E como não poderia deixar de ser, tal mito comparece de modo paródico, como se o escritor quisesse criticar a doentia tendência messiânica do português. Ou seja: a consciência que faltou às suas personagens, envoltas num processo de busca, comparece nesse livro, através da ironia, que combate a mística guerreira, substituindo-a pela *ars amatoria*. O Sebastião redivivo, nascido sob o signo de Vênus e que nunca gramou guerreiros, satisfaz as mulheres mal amadas, doando-se amorosamente, ao contrário de seu homônimo, que devido à misoginia, ao desprezo das mulheres, se entregou ao desastre da aventura guerreira. Almeida Faria fecha assim sua trajetória (até

aqui por enquanto), negando o veio messiânico, o sonho doentio com o Império e a vocação atlântica do português, substituindo esses valores esclerosados pela sugestão da prática do amor. Quem sabe, não estaria ele, ao escrever sua “negativa epopéia”, minimizando a grandiloquência d’*Os Lusíadas*, presente nas exaustivas estrofes, cantando os feitos heróicos do “peito lusitano” e valorizando os efeitos líricos dos episódios amorosos, como acontece nos fragmentos de Inês de Castro, no do Gigante Adamastor e nomeadamente no da Ilha dos Amores?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- LUKÁCS, G. *Teoria do romance*. Trad. A. Margarido. Lisboa: Presença, s.d.
FARIA, A. *Cavaleiro andante*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
FARIA, A. *Trilogia lusitana*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, s.d.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- CAMÕES, L. de. *Os Lusíadas*. Ed. org. por Álvaro Júlio da Costa Pimpão. 3. ed. Lisboa: Instituto Camões, 1992.
FARIA, A. *O conquistador*. Lisboa: Caminho, 1990.