

O QUE FAÇO NO MEIO DESSA REVOLUÇÃO? (O ROMANCE PORTUGUÊS CONTEMPORÂNEO E A (DES)CONSTRUÇÃO DA REALIDADE)

Márcia V. Zamboni GOBBI*

1. O ROMANCE PORTUGUÊS CONTEMPORÂNEO: INVERTENDO O SENTIDO

A ficção portuguesa, hoje, responde não só ao momento específico de sua criação, mas também aos ecos de um acontecer histórico e de um fazer artístico anteriores, a partir dos quais se pode aferir o peso das transformações operadas nos domínios da criação cultural, em consonância com novas formulações no ato de pensar o mundo - daí a proposta de um exame, ainda que brevíssimo, de seus antecedentes mais próximos, a fim de melhor delimitar a contemporaneidade a que nos referimos.

Para tanto, e por não desejarmos estender demasiadamente o campo das nossas investigações, julgamos necessário e suficiente retroceder a um significativo momento da ficção portuguesa neste século: o Neo-realismo. Baliza para a compreensão da realidade e da literatura em Portugal nesses últimos cinquenta anos, a sua apresentação poderia iniciar-se com o aval do crítico Mário Sacramento:

* Departamento de Literatura - Faculdade de Ciências e Letras - UNESP - 14.800-901 - Araraquara - SP.

(...) as circunstâncias históricas em que surge o neo-realismo português obrigaram-no a vazar na ficção literária não só os testemunhos de natureza estética, como também os depoimentos ideológicos e morais e os inquéritos sociais. Mas não só as circunstâncias motivaram isso. Com o neo-realismo abria-se o aprendizado dum novo tipo de escritor e a criação duma nova consciência de homem. (Sacramento, 1969, p.12).

Como se vê, em função de uma necessidade histórica de atuar de modo urgente sobre a formação de uma consciência social - o que, em outras circunstâncias, seria papel desempenhado por outras vias que não só as literárias -, a literatura neo-realista é concebida como uma forma de resistência: é depoimento, testemunho, documento de uma realidade injusta e opressiva; como tal, busca a exatidão descritiva capaz, por sua estreita aproximação com o mundo objetivo, de funcionar como uma forma de denúncia. Percebe-se, então, que as relações entre o texto e o contexto se estabelecem de maneira transparente, evidente: há um caráter pedagógico nessa literatura que intenta "transmitir uma mensagem" provocadora de transformações sociais e políticas. O romance neo-realista instala-se, assim, como porta-voz de propostas concretas de luta na sociedade. Os processos de representação tomam, em consonância com essa postura, não o caminho do "possível", mas o da veracidade, tal a vinculação entre a criação artística e a ação humana por ela representada, objetivando uma percepção **imediate** da *praxis* pela *mimesis*.

Entretanto, temos a ponderar que a arte, ainda que busque intencionalmente esta aproximação máxima com a realidade objetiva, nunca é a vida mesma: é ficção, é artifício - não um real "verdadeiro", mas um **discurso** que reenvia ao mundo pela problematização, pela consideração, sempre, da relação dialética que se estabelece entre texto e contexto, dinamizada por um processo simultâneo de revelação e transformação do real: sem esta tensão, não há arte possível.

Poder-se-ia considerar, ainda, que a função crítica do romance não implica necessariamente a sua instrumentalização: meio para que se atinja um "fim" exterior aos domínios da obra como **criação**. Mas não há como negar que pesa sobre o discurso neo-realista a gravidade, o referencial do transitivo, e que lhe falta, muitas vezes, a plena manifestação daquela atitude de gratuidade,"tanto do criador, no momento de conceber e executar, quanto do

receptor, no momento de sentir e apreciar” (Candido, 1985, p.53), indispensável à configuração do trabalho artístico.

E a estafa do discurso talvez tenha sido o sinal inicial da crise do romance neo-realista e, de forma extensiva, do romance dito tradicional; tanto é assim que as primeiras transgressões deram-se mais amplamente no domínio das discussões sobre a linguagem, as quais correspondiam à experimentação da desagregação e do desmoronamento do mundo ocidental, reconhecidamente em crise pela perda dos lastros referenciais e pelas inversões bruscas na ordem de valores anteriormente cristalizada.

Esse descontentamento com as coisas do mundo contemporâneo reflete a “impossibilidade teórica e prática na qual nos encontramos, hoje, de viver ainda a história como uma linha unitária que teria um sentido e no horizonte da qual poderíamos definir valores”(Vattimo, 1987, p. 17), o que descaracteriza a “imagem do mundo” e coloca o homem em confronto com as ruínas do sentido. Diante disso, como poderia a literatura ser **expressão** de um mundo, problemático, sim, mas ainda inteiro, se esse mundo são só fragmentos desconjuntados diante dos quais não se pode divisar qualquer perspectiva de unidade, ainda que contraditória? Que “conceitos teóricos” a literatura poderia ter por finalidade “ilustrar”, se o mundo beira o deserto do sem-sentido? De que “matéria” se comporia o romance, então? De que forma manteria sua correspondência com o real?

A problemática das relações entre arte e realidade, diante disso, inverte-se, e a arte passa a ser fecundadora dos significados do mundo: “o livro faz o sentido, o sentido faz a vida”, diria Roland Barthes (1983, p. 77). Ao criar uma realidade imaginária, o romance engendra **um** sentido do mundo, sentido este secretado pela escrita, constituído à medida que se constitui a realidade ficcional; não mais expressão de conteúdos concebidos *a priori*, o romance assume-se plenamente como mundo inventado, num processo de “desrealização” que aponta para uma desmistificação da pretensa ascendência da vida sobre a arte:

A tensão entre a vida e a arte resolve-se, esteticamente, a favor desta, assumindo-se plenamente a arte, para metaforizar a vida.(Santilli, 1979, p. 164)

De qualquer forma, não há como contestar a impossibilidade de disjunção entre vida e arte. Ao assumir-se como gerador de sentidos, o discurso literário refunde-se à realidade de forma ainda mais plena, pois ativa as mãos e contramãos de trânsito entre uma e outra instâncias.

Formalizando as perplexidades, as suspeitas, a complexidade e o ilogismo que permeiam as relações entre o homem contemporâneo e seu universo desconjuntado, deslocando os sentidos, empunhando a bandeira da liberdade absoluta que nela reside, refletindo incessantemente sobre o seu próprio fazer, a literatura resiste, e reenvia-nos ao homem e ao mundo de forma extremamente significativa: despojada de convenções falseadoras, a vida se revela, pela arte, em toda a sua plenitude.

2. LUSITÂNIA: HISTÓRIA, IDEOLOGIA E RESISTÊNCIA

A partir das cogitações anteriores sobre as relações entre o romance contemporâneo e a complexa realidade de que constitui a representação, cremos ser possível caracterizar o objeto deste estudo e justificar à medida que o entendemos como resistência.

O romance *Lusitânia*, de Almeida Faria, foi publicado em 1982. Apresenta, no entanto, um suporte histórico objetivamente configurado e claramente referido : a Revolução dos Cravos. Os cinquenta capítulos que o compõem - em grande parte, cartas trocadas entre os personagens - são datadas e abrangem um período que vai de 14 de abril de 1974 a 30 de março de 1975.

O lastro referencial dos acontecimentos que fundam a fábula romanesca, portanto, é definido e significativo. A relativa contemporaneidade da escrita não evitaria, de todo, que a abordagem de tais referentes salpicasse o universo romanesco com os matizes de leituras já “consagradas”do real, em função mesmo da importância decisiva desses acontecimentos como responsáveis pela virada histórica em que se empenhou a nação portuguesa há pouco mais de vinte anos. Entretanto, ao conceber o romance como **algo que está por montar**, deslocando constantemente os focos de percepção e de interpretação da realidade, o autor resiste aos sentidos preconcebidos e constrói o universo romanesco a partir da divergência, da ruptura e da fragmentação.

Quer-se com isso dizer que a própria forma de organização do romance configura uma multifacetação do real, impedindo, ou resistindo à aderência ideológica previsível num texto dessa natureza. Almeida Faria monta *Lusitânia* como uma coleção de fragmentos representativos de diferentes óticas do mundo. Fundamentalmente, a composição literária retoma uma velha estrutura: a do romance epistolar. A efetiva troca de cartas entre os personagens é, vez ou outra, interrompida, na estrutura narrativa, por outras formas de “entrada em cena”: monólogos não pronunciados, sonhos e fantasias objetivadas, anotações de diário. De qualquer maneira, todas essas manifestações prendem-se a um mesmo e único processo: isolada e alternadamente, cada personagem assume a palavra literária e toma o proscênio. O espaço textual constrói-se, assim, como uma superfície onde se cruzam vozes diversas, numa dinâmica de absorção e réplica às outras vozes textuais que dá à escritura o caráter de um amplo e permanente diálogo.

Assim, a tensão narrativa estabelece-se já a partir do confronto entre as idéias-força que fundamentam a atitude de cada um dos personagens em face do mundo: os diferentes pontos de vista tendem não para a unificação, mas para a coexistência, vivendo “em tensão na fronteira com a idéia de outros, com a consciência de outros.” (Bakhtin, 1981, p.26)

Este diálogo, evidentemente, não se limita ao espaço positivamente textual. Pelo, contrário, estabelece-se fundamentalmente em direção à realidade: é com o seu tempo, com a conformação da sociedade em que vive, com a sua história, enfim, que o escritor, por intermédio das vozes independentes e singulares de seus heróis, dialoga. A história e a sociedade são “textos que o escritor lê e nos quais se insere ao reescrevê-los.” (Kristeva, 1967, p.439) Dessa perspectiva, o real deixa de ser tomado como pano de fundo da ação romanesca: é **texto** e, como tal, é lido, absorvido e transformado por outro **texto** - o literário, dinamizando o processo de inserção da história no texto e do texto na história.

3. O QUE FAÇO NO MEIO DESSA REVOLUÇÃO?

Dentre os personagens de *Lusitânia*, Arminda, André e Sonia parecem ser aqueles através dos quais melhor se evidenciam as duas linhas de força que

norteiam essas reflexões: a apropriação do contexto pelo texto literário e a transgressão, pelo discurso, aos sentidos aprioristicamente cristalizados desse contexto. Entre eles estabelece-se o que poderíamos chamar, de forma bastante redutora, de “diálogo revolucionário”: a constante das cartas que trocam são as questões políticas e sociais que circundam o movimento de 25 de abril. Tomadas sob o ponto de vista da interferência efetiva nas concepções e atitudes de cada um, reorientando as ações e reações que daí adviriam, tais circunstâncias históricas atuam não como pano de fundo diante do qual se movimentam os heróis, mas como fator fundamental na constituição de sua visão de mundo.

Mais do que em qualquer outro momento do romance, é na confluência dos discursos desses três personagens que se manifesta a relação mais imediata entre o texto e seu contexto, de forma que tais discursos tendem, por vezes, a uma transparência excessiva, comprometendo, em certa medida, o caráter ficcional da obra.

A narrativa encontra relativo equilíbrio, no entanto, pela interação entre as situações objetivas, históricas, e a forma como são subjetivamente apreendidas pelos personagens, que já as submetem a um processo de releitura, como faz, por exemplo, André:

O meu fraco talento escriturário não vai conseguir descrever o que foi este 1. de maio com milhares de pessoas desfilando nas ruas, gente de todas as idades, de quase todas as classes, coisa que a nossa geração e as anteriores já desistiam de sonhar. Assistir nem é o termo, havia uma participação espontânea até daqueles como eu, não alinhados. Impossível ficar a olhar de fora, esta movimentação de massas não tinha fora. (Faria, 1982, p.309)

Também a antecipação metafórica do real objetivo pela ficção é um procedimento capaz de conter a tendência do não-ficcional a ocupar demasiadamente os espaços do texto; é o caso, por exemplo, da “descrição” da revolução, que é dada a partir de uma “visão”(espécie de sonho ou presságio) de Arminda - portanto, através de um processo de analogia, como referência indireta, mediatizada:

Estava a ler Montale quando “vi” aproximar-se uma borrasca, furacão ou tempestade em que era Miranda sem Próspero, perdida no meio dum imenso ribombar de trovões vindo por montes e matos, ao longe, com um ruído de pelo menos quatro pistas da melhor estereofonia. É o fim, disse de mim para mim (...). (Faria, 1982, p.294)

Assim, a inter-relação das circunstâncias históricas com as situações ficcionais faz os discursos dos três personagens; como determinantes das alterações, por vezes bruscas, no cenário das relações entre eles, tais circunstâncias provocam, por exemplo, o abalo no envolvimento afetivo entre André e Sonia, que parte para a luta armada em Angola. Diz André:

Temo este corte de repente, sem dar tempo ao edifício difícil das nossas relações às escondidas, na minha casa então feliz, sem as deixar enraizar o necessário para não serem abaladas, arrancadas pelos ventos ditos da história, por enquanto comuns e conjuntos, porém ameaçados pelas geopolíticas entre nós tão debatidas. Nada pior que a política para dar cabo duma carta de amor ainda que não pareça à primeira vista; quando à política se junta a geografia, então caímos sob a garra do destino que dominava até deuses antigos. (Faria, 1982, p.310).

Alfredo Margarido diz, no posfácio à *Teoria do romance*, de Lukács, que o romance se alimenta da situação do homem; ou seja: o homem, “posto em situação”, é concebido e experimentado em interação com as circunstâncias concretas de sua realidade, e a partir dessa dinâmica vivenciada é que se configuram os sentidos que dá ao mundo, processo, como vimos, que faz o romance. Diz ainda o crítico português que, nessa interação, se dá conta o homem de que o mundo é matéria feita de mudança, o que o obriga a um reposicionamento constante e exige dele uma permanente reorganização dos sentidos. Ou seja: a consciência da mudança transforma a segurança do homem numa inquietação que o leva a procurar investigar a razão da sua própria presença.

É nesse processo de repensar profundamente o seu papel no mundo que se situam Arminda, André e Sonia. Envolvidos não só pela efervescência das transformações que revolucionam a realidade histórica em que se movem,

mas também por aquelas que, em escala reduzida, mas igualmente significativas, alteram o quadro familiar, vêm-se lançados em meio à crise dos sentidos, pois o novo cenário que se lhes apresenta é ainda um espaço desfigurado, desconhecido - privado, portanto, de uma organização que torne possível a sua leitura.

Também aqui o texto retoma o tema do choque entre “o mundo que era” e “o mundo que é”, redesenhando, pela comparação, a imagem da crise contemporânea. Ao refletir sobre a morte de Moisés, Arminda identifica-o como sobrevivente de um mundo perdido, onde a vida se cumpria plenamente, como um círculo perfeito:

No mundo dele a morte não foi vil e vazia. Em romances de viagens, livros de linhagens, crônicas antigas, páginas inteiras cramededicadas a esses trespassares cheios de dignidade, duma certa grandeza, dum sabor asabedoria resumida em momentos mágicos demorte no mar, na selva, no leito onde as personagens encerravam a circunferência perfeita, cumpriam até o fim o ciclo da sua vida. (Faria, 1982, p.343)

No mundo fechado do passado, o espírito limitava-se a acolher passivamente na sua visão um sentido já acabado: o mundo da significação podia ser compreendido e abrangido com um único olhar. Diferentemente, o mundo contemporâneo não permite que os sentidos se cristalizem; antes, torna-os imperiosamente inconsistentes, dispersos.

Arminda é parte deste outro mundo: a perfeição, a previsibilidade, a consistência, nada disso está presente nele; o diálogo se faz como o espaço das interrogações permanentes, da dúvida suspensa, das respostas indefinidamente adiadas:

Comigo não abundam certezas, as coisas complicam-se, ignoro porquê. (Faria, 1982, p.363)

A consciência do provisório estado das coisas fundamenta a sua visão de mundo, bem como a de André e a de Sonia, e a constatação de que o discurso sobre os acontecimentos recentemente vividos é já o discurso sobre um passado dá-lhes conta da diversidade fundamental do mundo contemporâneo,

intermitentemente bombardeado pelo ritmo frenético dos contecimentos que se atropelam, desfocando-lhe a imagem e diluindo até mesmo a percepção da duração histórica. Diz Sonia:

Gostei do teu relatório acerca do 1. 1. de maio, que na colónia quase não se fez sentir, e me trouxe já saudades daquela leda madrugada, hoje legendária, em que Samuel me telefonou cedo avisando que a coisa começara... (Faria, 1982, p.327)

Assim, a correspondência entre a crise do homem e a crise do mundo é reduplicada dentro do universo do texto.

Arminda, André e Sonia, pela busca ou pelo adiamento, pela inquietação ou pelo conformismo, no ritmo da luta ou em compasso de espera, formulam suas provisórias respostas a um mundo também provisório, que procura "...o ritmo certo desta festa ainda indecisa acerca de qual dos caminhos a seguir." (Faria, 1982, p.325) A permanente e inevitável mudança encarregar-se-á de reformular os sentidos, uma vez que a realidade

se compõe de fatos que registram rápidas e drásticas transformações, implicando, por decorrência, solicitações de contínua mobilidade dos agentes, sujeitos de novas atitudes, enquanto sujeitos a vicissitudes sociais, político-econômicas, cujos ecos abalam a própria estrutura doméstica, como um "simile" do "real" contemporâneo: o sistema do chamado mundo ocidental em crise. (Santilli, 1979, p.119)

5. CONCLUSÃO

Essas breves observações sobre o romance *Lusitânia* tiveram o intuito primeiro de apresentar, ou de reapresentar, à comunidade acadêmica, o trabalho de um dos mais significativos romancistas portugueses contemporâneos. Por outra parte, é também objetivo deste estudo levantar a reflexão, uma vez mais, sobre as relações que o texto estabelece com o contexto em que se produz - portanto, o dimensionamento entre Literatura e História. Perspectivado a partir do tema deste Colóquio - *Narrar e resistir* -, o dimensionamento pretendido

determinou que a análise incidisse sobre os seguintes aspectos: a literatura enquanto resistência; o romance neo-realista como resistência à uma configuração social injusta e indesejável; o romance português contemporâneo como transgressão ao neo-realismo a partir da desagregação da linguagem referencial; *Lusitânia* como resistência ao lastro ideológico de seu suporte histórico a partir de sua própria configuração discursiva; a análise das falas dos personagens como ilustração dessas tensões: a que se estabelece entre o texto e o contexto, e a que se estabelece, dentro do texto, entre os sentidos que tais personagens constroem face ao transe revolucionário e à crise de valores que o antecedem e que dele decorrem.

Lusitânia, portanto, registra, a seu modo, o movimento político-social de um período fundamental da história portuguesa contemporânea, mas não se encerra nisso; organiza-se, significativamente, como um discurso plural revestido daquela que parece ser a função maior da literatura desde sempre: a de **buscar um sentido** para o mundo e para o homem dentro dele.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- BARTHES, R. *O prazer do texto*. Lisboa: Edições 70, 1983.
- CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. 7.ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1985.
- FARIA, A. *Trilogia lusitana*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1982.
- KRISTEVA, J. Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman. *Critique*. v. 23, n.239, 1967.
- SACRAMENTO, M. *Há uma estética neo-realista?* Lisboa: Dom Quixote, 1969.
- SANTILLI, M. A. *Arte e representação da realidade no romance português contemporâneo*. São Paulo: Quíron, 1979.
- VATTIMO, G. Fim da modernidade, fim da história. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*. Lisboa, 8 a 14 jun. 1987.