

- LITER*A*TURA

PARÓDIA E ESTILIZAÇÃO (UM DIÁLOGO INTERTEXTUAL ENTRE ALMEIDA FARIA E CAMÕES)

Álvaro Cardoso Gomes*

Alzira Lobo de Arruda Campos**

Resumo: Este artigo trata do efeito paródico na obra do escritor português Almeida Faria, para demonstrar como ele estabelece um diálogo intertextual com o poeta épico Luís de Camões. O uso da paródia tem um propósito crítico, no sentido de se fazer uma visita ao passado com o intuito de desmistificar velhos mitos.

Palavras-chave: Paródia. Intertextualidade. Mitos.

■ O fenômeno da intertextualidade, ou seja, o diálogo de um escritor com outros escritores do passado, do presente (escritores pertencentes à literatura nacional ou estrangeira), o diálogo do escritor consigo próprio, num processo constante de autorreferenciação, talvez seja uma das marcas mais significativas da literatura contemporânea. É bem verdade que o fenômeno da intertextualidade é um procedimento inerente ou condição *sine qua non* do fazer literário, na medida em que todo escritor se inscreve dentro de uma tradição que reverencia ou rejeita, na medida em que, via de regra, dialoga com seus pares. Em outras palavras, escritor algum pode inventar do nada: sejam formas ou temas, é a tradição que sempre os fornece, e cada novo autor os atualiza, mesmo quando tem a intenção deliberada de, iconoclasticamente, destruir os modelos, como aconteceu, sobretudo, com as vanguardas. Contudo, se o fenômeno da intertextualidade sempre houve em literatura, é na era contemporânea que irá se manifestar com mais intensidade; em outras palavras, “o mundo moderno parece fascinado pela capacidade que os nossos sistemas humanos têm para se referir a si mesmos num processo incessante de reflexividade” (HUTCHEON, 1989, p. 11-12).

* Universidade de São Paulo (USP) e Universidade de Santo Amaro (Unisa) – São Paulo – SP – Brasil. E-mail: alcgomes@uol.com.br

** Universidade de Santo Amaro (Unisa) – São Paulo – SP – Brasil. E-mail: loboarruda@gmail.com

Na modernidade, o fenômeno da intertextualidade torna-se mais frequente, tanto em intenção quanto em quantidade, porque a “escrita pós-moderna compartilha essa implícita crítica ideológica aos pressupostos que estão por detrás dos conceitos humanistas do século XIX a respeito do autor e do texto” (HUTCHEON, 1989, p. 169). De modo deliberado, autores considerados modernos ou contemporâneos visitarão o passado (ou mesmo o presente), com vistas a estabelecer um diálogo crítico com seus colegas. Verifica-se assim um distanciamento do autor em relação a um modelo, uma repetição alargada com diferença crítica, provocada talvez por uma perda da fé na imutabilidade de valores, que teve início nos fins do século XVIII com a revolução romântica. Quanto ao fenômeno da quantidade, observa-se a intensificação do processo da intertextualidade na era contemporânea, a ponto de chamar a atenção da crítica, que elabora, a partir daí, a concepção da estética do pós-modernismo, fundada principalmente na recorrência paródica. Talvez isso se deva ao fato de, na modernidade, a invenção ter-se esgotado, como observa Frederic Jameson (1993, p. 31): “num mundo em que a inovação estilística já não é possível, só resta imitar os estilos mortos, falar através de máscaras e com as vozes e estilos do museu imaginário”. A diferença da utilização da paródia na modernidade, em relação à utilização desta figura nas eras clássica e romântica, reside, portanto, no seguinte: se comparamos a postura do escritor clássico com a do pós-moderno, notamos que este não pratica a reverência pura e simples a um modelo, pois seu distanciamento crítico, irônico evita que isso se realize em plenitude.

Almeida Faria talvez seja, na Literatura Portuguesa da atualidade, o romancista que mais trabalha com este diálogo constante com escritores tanto portugueses quanto universais. A esse respeito, o crítico Álvaro Manuel Machado (1984, p. 16-17) comenta o seguinte: “Almeida Faria [...] cultivava um sempre renovado experimentalismo em que predomina a intertextualidade, sobretudo no sentido da ‘anxiety of influence’, dado por Harold Bloom em ensaio comparativo exemplar”. Em sua obra, Almeida Faria utiliza-se da intertextualidade, adotando três posturas fundamentais. Num primeiro caso, reverencia escritores e/ou textos da tradição e da modernidade – dessa maneira, seu texto torna-se o espaço privilegiado onde o passado literário se torna presente ou se reatualiza. Num segundo caso, critica ironicamente escritores e/ou textos representativos de uma tradição passadista. Num terceiro caso, serve-se de escritores que reverencia para promover críticas à situação de seu país. Essas três posturas aparecem disseminadas por sua obra, que compreende seis romances (*Rumor Branco, Tetrilogia Lusitana: A Paixão, Cortes, Lusitânia, Cavaleiro andante, O Conquistador*) e insere-se de maneira evidente no que vem-se convencionando chamar de “escrita pós-moderna”, devido ao fenômeno da “estilização”, da “carnavalização”, da “intertextualidade”. Em Almeida Faria, de maneira deliberada, acontece o fenômeno da apropriação da matéria alheia, por meio da citação, da epígrafe, da paráfrase e da paródia.

A paródia representa a intensificação de um processo de estilização em relação à paráfrase. Enquanto esta se apoia no efeito da continuidade ou na “*intertextualidade das semelhanças*”, aquela se apoia no efeito da descontinuidade ou na “*intertextualidade das diferenças*” (SANT’ANNA, 1991, p. 28). A paródia, de acordo com a etimologia, uma “para ode”, “uma canção cantada ao lado da outra” necessita de um modelo que é submetido a uma operação transformadora

de estrutura e, conseqüentemente, de sentido, ou seja, “repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança” (HUTCHEON, 1989, p. 17). Essa distância crítica é atingida pela utilização da figura da ironia, que age sobre o princípio da duplicidade dos discursos ou pela deformação de um discurso em relação ao que lhe serve de modelo. O distanciamento irônico é que provoca a quebra com a tradição, com a ideia de continuidade, e instaura uma nova ordem, daí resultando a intenção crítica que tem, como alvo, ora o próprio texto que serve de ponto de partida, ora o contexto, dentro do qual o modelo é reatualizado, ora ainda, em muitos casos, outros textos, em que o modelo serve de espelho ou contraponto.

Vem daí que, em muitos casos, o efeito crítico passe a se exercer sobre a realidade presente, auxiliado que é pela revisitação de um modelo do passado. Em suma, a paródia é paradoxal em sua essência, porquanto “parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo” (HUTCHEON, 1989, p. 165). Um exemplo dessa tendência em Almeida Faria é a incorporação que ele faz de fragmentos de textos de Camões. Ao glosar *Os Lusíadas*, sua intenção não é ridicularizar a epopeia seiscentista, mas, sim, promover uma crítica da situação presente, como a mostrar que os feitos bélicos do passado, cantados de modo altissonante, não encontram mais guarida no presente, a não ser de forma grotesca. Um exemplo disso é a fala de J. C. fechando o capítulo 10 de *Cavaleiro andante* com a seguinte frase “contra mares há muito navegados”, paródia evidente de “por mares nunca de antes navegados” (FARIA, 1987, p. 34). Observe-se que o fenômeno parodístico, na deformação do verso camoniano (“contra” substitui “por” e “há muito”, “nunca de antes”), serve para mostrar a impotência do presente em relação ao ufanismo do passado.

Lukács (s. d., p. 26), em sua obra já clássica, a *Teoria do romance*, caracteriza a epopeia 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 movimentam não um herói individual, mas uma coletividade. Conforme Lukács (s. d., p. 66), “o herói da epopeia não é nunca um indivíduo. Desde sempre se considerou como uma característica essencial da epopeia o fato de o seu objeto não ser um destino pessoal, mas o de uma comunidade”. 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 *Odisseia*, ele não passa de representação simbólica da coletividade, no caso, o povo grego. Essa ideia 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 epopeia. Nesse caso, esse gênero clássico morre e cede lugar ao romance. Em suma: a epopeia é a representação do mundo feliz, harmônico, em que as dissensões se resolvem pela integração plena do indivíduo na coletividade, que o acolhe e lhe direciona a caminhada, enquanto o romance é a representação do mundo aberto às inquietações de um sujeito atormentado, que faz da busca (quase sempre desorientada) a razão essencial de sua existência.

Em Portugal, a epopeia se fez representar notoriamente por *Os Lusíadas*, cujo assunto, ao contar a histórica viagem de Vasco da Gama às Índias, reafirma a essência do gênero. Aqui, como na *Odisseia*, 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, a estrutura de *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 epopeia híbrida, ou, se se quiser, uma epopeia em crise, primeiro, porque a viagem de Vasco da Gama não tinha matéria para uma epopeia; 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.

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 epopeia também em crise. Expliquemo-nos: no instante em que o Império atinge seu auge, começa, de maneira paradoxal, a se 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 emblematiza 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 de *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 epopeia. Podemos, então, dizer que a obra magna de Camões, ao mesmo tempo em que registra os sonhos de grandeza de uma coletividade, profetiza também o seu debacle como Império.

Almeida Faria, tendo *Os Lusíadas* como modelo, elabora uma epopeia às avessas, uma epopeia degradada, ou, em suas próprias palavras, uma “negativa epopeia”. 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. Atrélada 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 por meio 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 epopeia; 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 epopeia (ou a história “cômico-marítima”, conforme outra definição de uma das personagens).

Os exemplos paródicos realizados por Almeida Faria são muitos e todos apontam, via de regra, para o distanciamento irônico em relação ao modelo camoniano. Contudo, esse distanciamento irônico não elimina o respeito devido ao poeta, como se Almeida Faria ilustrasse, com a ironia, a impossibilidade de se viver no século XX os sonhos de conquista do século XVI. Em *Cavaleiro andante*, J. C. comenta que sua peregrinação se dá “contra mares há muito navegados” (FARIA,

1987, p. 34), ao passo que, em *Os Lusíadas*, Camões diz que Vasco da Gama, o arquétipo do português conquistador, navegava “por mares nunca de antes navegados”. Desse modo, enquanto, no poema épico, o herói parte para o desconhecido, que lhe abre as portas, devido à sua vontade férrea, devido à grandeza do sonho, no texto de Almeida Faria, o desconhecido torna-se conhecido, gasto por outros navegantes e, por isso mesmo, em vez de fornecer o estímulo à conquista, oferece-se como um obstáculo a ser transposto em troca de nada, visto que, depois dele, não há um porto, não há Índias. Neste mesmo romance, há uma fusão paródica de duas conhecidas canções camonianas numa carta de Marta dirigida a J. C.: “Junto dos rios que vão para dentro do dia arrastando consigo os detritos da noite sobre os rios sem nome me encontrei, me perdi e procurei em vão ou não” (FARIA, 1987, p. 154). Os fragmentos das canções:

*Junto de um seco, fero, estéril monte,
Inútil e despido, calvo, informe,*

e

*Sobre os rios que vão
por Babilônia me achei, (CAMÕES, 1981, p. 198 e 75)*

Observe-se a referência aos detritos do rio, ou seja, os restos de sonhos, conteúdos do inconsciente que continuam na vida em vigília. O distanciamento do epicismo de Camões também acontece na oposição entre o verbo “achar”, utilizado pelo “eu poético” do autor de *Os Lusíadas*, e os verbos “encontrar”, “perder-se” e “procurar”, utilizados por Marta e que servem para marcar, de maneira bem nítida, sua desorientação. Em *Lusitânia*, há outra referência importante a Camões quando J. C. parodia o episódio do Velho do Restelo, esvaziado de toda a grandeza, ao contemplar os estragos feitos pelas autoridades em Cacilhas:

Andam estragando tudo, um dia até acabarão por pôr de parte essas arcaicas barcaças que, numa regata de vapores, certo não ganharão o primeiro prêmio, contudo conquistaram um lugar na mitologia da cidade. São o que nos 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, descontente, a voz pesada um pouco alevantando, que nós no rio ouvimos claramente (FARIA, 1986, p. 11-12, grifo nosso).

No texto camoniano, a passagem é a seguinte:

*Mas um velho, de aspeito venerando,
Que ficava nas praias, entre a gente,
Postos em nós os olhos, meneando
Três vezes a cabeça, descontente,
A voz pesada um pouco alevantando,
Que nós no mar ouvimos claramente, (CAMÕES, s. d., p. 170)*

A transcrição do texto de Camões é quase que literal: Almeida Faria somente acrescenta o plural em “gente”, o adjunto adverbial “no cais” e troca “mar” por “rio”. A paródia é conseguida graças ao deslocamento da figura veneranda do século XVI para o XX e, sobretudo, ao deslocamento do objeto da crítica. Em *Os Lusíadas*, o alvo de Camões era a cobiça dos aventureiros, o abandono da terra em nome da conquista, o que tinha como consequência uma visão futuritiva por parte do velho do Restelo; já em *Lusitânia*, o alvo de Almeida Faria é o passado grandioso da pátria de que restam tão só vestígios. Ainda em *Lusitânia*, esse aspecto paródico que acentua, por analogia, a degradação do passado em relação ao presente, comparece no seguinte fragmento relativo a um monólogo de Jó:

Tantos perigos passados, tantos duros trabalhos, no mar tanta tormenta e tantos anos, tantas fezes 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? (FARIA, 1986, p. 108, grifo nosso).

Em Camões (s. d., p. 79), temos o seguinte:

*No mar, tanta tormenta e tanto dano,
Tantas vezes a morte apercebida;
Na terra, tanta guerra, tanto engano,
Tanta necessidade aborrecida!
Onde pode acolher-se um fraco humano
Onde terá segura a curta vida?*

O efeito paródico é acentuado, sobretudo, pela manutenção rigorosa, em Almeida Faria, do verso decassílabo e do esquema rímico camoniano (inclusive da rima interna terra/berro por terra/guerra): a/b, a/b, a/b, de tal maneira que se poderia visualizar cada unidade frásica de prosa como equivalente a cada verso de Camões, tornando a paródia assim mais eficaz. O ritmo mantém irônica epicidade, desmanchada quando se examina o valor semântico dos termos, que substituem alguns do original, provocando um deslocamento de sentido: “dano” é substituído por “anos”; “vezes a morte apercebida” por “fezes e mijo diluído”; “guerra” por “berro”, “tanta necessidade aborrecida” por “tanta ruim idade poluída”, “fraca” por “pobre” e “onde terá segura a curta vida” por “onde verá lonjura a curta vista”. O presente criticado, em função do pretérito, que é paralelamente retomado, caracteriza-se pela ausência de grandeza. Sua evocação é determinada pela degradação inerente ao nosso tempo, que aponta não para um destino de grandeza, entrevista, em Camões, no ideal guerreiro ou no destino trágico da morte. O que há, em nossa época, são os estragos causados pela poluição (“idade poluída”), tanto sonora (“berro”), quanto material (“mijo e fezes”). Já o último segmento chama a atenção por sublinhar não uma questão metafísica, como no modelo camoniano, mas a limitação do homem do presente, pois a sua “curta vista” impede-o de ver longe.

Camões e J. C. irmanam-se como sonhadores de lonjuras, mas se distanciam na capacidade de realizar um desiderato. No caso, o poeta seiscentista, além de grande aventureiro, cristalizou suas aspirações num poema épico que cantava não só a grandeza da pátria como também sua agonia. J. C., por seu turno, não deixa um poema e longe está de celebrar a grandeza da pátria, que não mais a

tem e que, por isso mesmo, se encontra em franca decadência. Nesse sentido, é preciso refletir também que essa questão de visão de mundo está ligada a uma questão de forma literária, que é indiretamente tratada por Almeida Faria. A existência da epopeia, enquanto gênero literário autônomo e com características próprias (o interesse pelo coletivo, a presença dos versos, o estilo grandiloquente etc.), como bem observou Lukács em sua *Teoria do romance*, está atrelada a uma cosmovisão que reflete um mundo fechado, dentro do qual há um herói perfeitamente inserido no contexto e de que ele é porta-voz. Assim entendida, a epopeia rigorosamente só teria existência válida nos tempos em que ainda não se processara a irremediável fissura entre o indivíduo e o meio, em que a individualidade ainda não se manifestava de modo pleno. Do ponto de vista de Lukács, portanto, a epopeia pura só teria vez mesmo entre os gregos, nos tempos homéricos. Em sendo assim, *Os Lusíadas* constituiriam uma obra anacrônica. Camões, num *tour de force* magistral, escreve sua epopeia num tempo que comporta precariamente uma epopeia e, para tanto, é obrigado a um “truque” literário para driblar a morte de uma visão inocente do mundo, representada, por exemplo, pela existência dos deuses. Daí que nasce seu projeto de imaginar um sincretismo religioso: os deuses, confinados ao mundo da retórica, meros ornatos, a que se refere a própria Thétis, no canto X, convivem harmoniosamente com o Deus cristão, este sim o detentor de poder, a divindade real.

Se Camões se equilibra, de maneira precária, sobre o fio da navalha, os seus colegas épicos dos séculos XVII e XVIII põem os pés pelas mãos, já que tais épocas comportam menos ainda epopeias. Nos séculos XIX e XX então nem se fala, pois a epopeia, enquanto gênero literário, está definitivamente morta e enterrada. Parece, pois, que J. C., um Camões paródico, tem plena consciência disso. Pelo menos em três momentos da obra de Almeida Faria se nota a certeza de que os tempos são outros e, por conseguinte, o modo de representá-los são também diferentes dos do passado. Assim, por exemplo, em *Lusitânia*, J. C. dá a entender que a história que narra é “cômico-marítima” (FARIA, 1986, p. 12), referindo-se parodicamente à *História trágico-marítima*, obra de autor anônimo, publicada em 1735-1736, em dois volumes e que narra grandes episódios épicos, num tom trágico. A comicidade do relato de J. C. tem sua razão de ser porque os acontecimentos dos tempos modernos, em sua degradação, perderam a epicidade, a tragicidade e, por isso mesmo, são motivo de riso. Em *Cavaleiro andante*, Almeida Faria (1986, p. 165), ao parodiar Carlos Drummond de Andrade (1983, p. 45), dizendo “não serei eu o cronista de nenhuma epopeia, para epopeia temos ‘Os Lusíadas’” (referência ao verso do poema “Mãos dadas”: “não serei o poeta de um mundo caduco”), reafirma esta consciência de J. C. quanto à impossibilidade de ele, como poeta, realizar o mesmo que Camões realizou no século XVI.

Mas onde se verifica de maneira mais evidente a diferença entre ambos é na paródia que J. C. faz de um conhecido soneto de Bocage, em que o poeta setecentista se compara a Camões:

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 voz da negativa epopeia; não te imito nos dons da natureza, nem as eras são de igual grandeza (FARIA, 1987, p. 33).

Observe-se o texto de Bocage (1981, p. 92):

*Camões, grande Camões, quão semelhante
Acho teu fado ao meu, quando os cotejo!
Igual causa nos fez perdendo o Tejo
Arrostar co'o sacrílego gigante:*

*Como tu, junto ao Ganges sussurrante,
De penúria cruel no horror me vejo;
Como tu, gostos vãos, que em vão desejo,
Também carpindo estou, saudoso amante:*

*Ludíbrico, como tu, da Sorte dura
Meu fim demanda ao Céu, pela certeza
De que só terei paz na sepultura:*

*Modelo meu tu és... Mas, ó tristeza!...
Se te imito nos transes da Ventura,
Não te imito nos dons da Natureza.*

Almeida Faria mantém em parte o decassílabo bocageano nas frases “quão diferente...”, “outra causa...”, “encontrar novos”, “e versos tão diversos...”, “não te imito...” e “nem as eras...”. Além disso, procura manter também alguns termos fundamentais do texto original (“fado”, “cotejo”, “Tejo”, “imito”, “dons da Natureza”) e, de modo geral, o que talvez seja mais importante na glosa, mantém o tom lamentoso, declamatório de Bocage. O efeito paródico, no plano formal, plenamente satisfatório, casa-se com o efeito paródico atingido no plano semântico. Como já se disse, a paródia investe na criação de um canto contrário, em oposição ao texto que lhe serviu de modelo: no caso aqui, o romancista, ao invés de acentuar as semelhanças entre J. C. e Camões, como acontece em parte entre o “eu poético” de Bocage e o próprio Camões no soneto, acentua só as diferenças. Os fados são diversos, diversas foram as causas que os obrigaram a perder o Tejo. A única equivalência entre ambos reside no efeito retórico da declaração de humildade que fecha tanto o poema de Bocage quanto a invocação de J. C. Contudo, há um detalhe a mais que serve para explicar a paródia: na comparação entre Camões e a personagem, ressalta a ideia de que os tempos são diferentes; o presente é despido de grandeza, o que tem como consequência que os versos do jovem pretendente à poeta não possam ser “heróicos” e que ele se veja obrigado a compor uma “negativa epopeia”.

Em *Cortes*, a imagem dessa nova epopeia que J. C. perpetra, paralela à de Camões, mas em tudo oposta a ela, surge de maneira muito clara quando Almeida Faria glosa os versos introdutórios de *Os Lusíadas*:

*Ó vós ovas marinhas, pois criado tendes em J. C. um novo engenho ardente,
dai-lhe em breve gozo alto e sublimado em actos grandiloquos e potentes, já que
haveis consentido que ele seja neonato sob o lustral signo do líquido, sémen
suor sangue saliva. Reencontrado vivo sobre as águas, ó vós tágides ninfas,
dai-lhe uma fúria larga e sonora e não de leve avena ou fruta frouxa, antes
de tuba canora e belicosa que os peitos de Marta acenda e a cor ao rosto mude.*

Vós condutoras deste que caminha pelas ruidosas ruas, dai-lhe ímpar força em famoso trio de espeto e dois beques que a tusa tanto ajude, que se torne esta jornada memorável nos cronicões dos grandes fodelhões por todo o vasto mundo (FARIA, 1978, p. 48).

Camões (s. d., p. 54):

*E vós, Tágides minhas, pois criado
Tendes em mi um novo engenho ardente,
Se sempre, em verso humilde, celebrado
Foi de mi vosso rio alegremente,
Dai-me agora um som alto e sublimado,
Um estilo grandiloco e corrente,
Por que de vossas águas Febo ordene
Que não tenham inveja às de Hipocrene.*

*Dai-me ua fúria grande e sonora,
E não de agreste avena ou frauta ruda,
Mas de tuba canora e belicosa,
Que o peito acende e a cor ao gesto muda;
Dai-me igual canto aos feitos da famosa
Gente vossa, que a Marte tanto ajuda;
Que se espalhe e se cante no Universo,
Se tão sublime preço cabe em verso.*

O efeito parodístico é conseguido pela substituição do destino guerreiro de todo um povo pela performance individual e sexual de J. C. A musa inspiradora, as Tágides do original, cedem lugar às “ovas marinhas”, clara alusão ao afrodisíaco que levará a personagem a ter “breve gozo alto e sublimado” (que substitui “novo engenho ardente”). Quanto ao estilo camonianiano, anunciado no verso “um estilo grandiloquo e corrente”, será substituído pelos “actos grandiloquos e potentes”. O adjetivo “potente”, que toma o lugar de “corrente”, servirá para acentuar o caráter sexual da experiência do jovem e, ao mesmo tempo, para modificar o sentido de “engenho ardente”, que também ganha uma conotação sexualizada. O merecimento por parte de Camões do engenho justifica-se pelo fato de ele ter celebrado (ou seja, cantado) o rio; já a personagem de Almeida Faria nasce sob o signo aquático, venusiano, o que implicará que as ninfas lhe deem uma “fúria larga e sonora”.

A “fúria” não mais guerreira, mas erótica, impõe outra escolha neste processo de substituição: se em Camões, o uso da “tuba canora e belicosa”, em detrimento da “agreste avena ou frauta ruda”, justificava-se pelo tom épico da epopeia, em Almeida Faria, ela se dá pela transformação dos instrumentos musicais em símbolos fálicos. Assim, a “leve avena ou frauta frouxa” corresponderão ao membro masculino em repouso, enquanto a “tuba canora e belicosa” corresponde ao pênis potencializado, a ponto de acender os “peitos de Marta” e de lhe mudar “a cor ao rosto”. Ainda é importante assinalar a substituição de Marte, deus da guerra, pela amada de J. C., Marta, como se se acentuasse aqui, mais uma vez, que à epopeia dos novos tempos repugnam os feitos guerreiros. Assim, o “canto” que Camões pede às Tágides cederá lugar à “força”, representada pelo

órgão sexual masculino iconizado (“famoso trio de espeto e dois beques”), ajudado não por Marte, mas pela “tusa” (o equivalente, em Portugal, ao “tesão”). Para fechar o texto, ao invés do canto que se espalhe pelo “universo”, Almeida Faria deseja que “se torne esta jornada memorável nos cronicões dos grandes fodelhões de todo o mundo”. Além do aspecto sexual, portanto, é possível ainda perceber, na visão do romancista, uma diminuição de perspectiva: o universo restringe-se agora ao espaço do mundo.

Esse levantamento das citações, das paródias epopeicas 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 de modo crítico sobre a realidade portuguesa. O ritual, no caso, residiria na montagem da “negativa epopeia”, um espelho em negro de *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, a 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 (FARIA, 1987, 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 panaceia 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 autoengano, próprio das personagens de romances, ao reviverem uma velha história, cuja idealidade se esgotou. Camões e D. Sebastião retomam, cansados, aos novos tempos, para expiar mais uma vez a decadência de um país voltado ao fracasso.

PARODY AND STYLING (A INTERTEXTUAL DIALOGUE BETWEEN ALMEIDA FARIA AND CAMÕES)

Abstract: This article deals with the parodic effect in the work of Portuguese writer Almeida Faria, in order to show how he establishes an intertextual dialogue with the epic poet Luís de Camões. The use of parody has a critical purpose in order to make a visit to the past in order to criticize old myths.

Keywords: Parody. Intertextuality. Myths.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, C. D. de. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.
- BOCAGE, M. M. B. du. *Os amores (poemas escolhidos)*. Seleção de textos e prefácio Álvaro Cardoso Gomes. 2. ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1981.
- CAMÕES, L. V. de. *Os Lusíadas*. Porto: Porto Editora, s. d.
- CAMÕES, L. V. de. *Lírica*. São Paulo: Cultrix, 1981.
- FARIA, A. *Cortes*. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1978.
- FARIA, A. *Lusitânia*. São Paulo: Difel, 1986.
- FARIA, A. *Cavaleiro andante*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- JAMESON, F. O Pós-Modernismo e a sociedade de consumo. In: KAPLAN, E. A. *O mal-estar no Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- LUKÁCS, G. *Teoria do romance*. Tradução A. Margarido. Lisboa: Presença, s. d.
- MACHADO, A. M. *A novelística portuguesa contemporânea*. Lisboa: Bertrand, 1984.
- SANT'ANNA, A. R. de. *Paródia, paráfrase & cia*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1991.

Recebido em outubro de 2014.
Aprovado em fevereiro de 2015.