

Reescrita e paródia na Literatura Portuguesa pós-1974

Rewriting and parody in the Portuguese Literature post-1974

Kelvin Falcão Klein*

Universidade Estadual de Ponta Grossa

Resumo: O horizonte teórico do artigo passa pela definição e apropriação do campo conceitual que se arma ao redor das noções de “reescrita” e “paródia”. Tais noções são aplicadas ao contexto literário português em sua especificidade pós-1974, ou seja, o contexto da literatura que se faz a partir da Revolução dos Cravos e da queda do regime de exceção até então predominante. Consequentemente, as noções referidas, aplicadas ao contexto histórico de emergência da diferença, se transformam e passam a configurar um cenário de intensa heterogeneidade entre produção ficcional e trabalho de elaboração historiográfica. É nos interstícios dessa heterogeneidade que o presente artigo procura estabelecer seu ponto de vista de leitura dos textos.

Palavras-chave: Reescrita. Paródia. Literatura Portuguesa.

Abstract: The theoretical horizon of the article is the definition and appropriation of the conceptual field that rises around the notions of “rewriting” and “parody”. Such notions are applied to the Portuguese literary context in its specific post-1974, namely the context of the literature that is from the Revolução dos Cravos and the fall of the dictatorial regime hitherto predominant. Consequently, the notions above, applied to the historical context of the emergence of difference, turn and start to set up a scenario of intense heterogeneity among fictional production and historiography. It is in the interstices of this heterogeneity, the present article seeks to establish his view of reading texts.

Keywords: Rewriting. Parody. Portuguese Literature.

Introdução

Reescrita e paródia são procedimentos que demandam, necessariamente, a presença de um passado, de uma tradição e de um arquivo que sirvam de pontos de partida. São procedimentos que se justificam na medida em que colocam em circulação, de forma crítica e problematizada, elementos do passado que seguem ativos no presente. No caso da literatura portuguesa, e mais especificamente no caso da literatura portuguesa pós-1974, esse cenário programático geral ganha um relevo mais acentuado, dada a complexidade e a ambivalência portuguesa no trato com seu passado.

* Bolsista de Pós-Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Linguagem, Identidade e Subjetividade da UEPG. Doutor em Teoria Literária pela UFSC, mestre em Literatura Comparada pela UFRGS. E-mail: <kelvin.klein@gmail.com>

Se relembrarmos o diagnóstico psicanalítico de Eduardo Lourenço sobre Portugal, veremos que, à semelhança das reflexões de Freud sobre a histeria, a cultura portuguesa sofre de reminiscências. No ensaio “Psicanálise mítica do destino português”, Eduardo Lourenço fala da “mistura fascinante de fanfarronice e humildade, de imprevidência moura e confiança sebastianista”, de “inconsciência alegre” e “negro presságio”, que constitui “o fundo do carácter português”, que está ligada a “esse acto sem história que é para tudo quanto nasce o tempo do seu nascimento. Através de mitologias diversas, de historiadores ou poetas, esse acto sempre apareceu, e com razão, como da ordem do injustificável, do incrível, do milagroso, ou num resumo de tudo isso, do providencial” (LOURENÇO, 1992, p. 18).

Daí decorre, segundo Lourenço, a pouca firmeza de parte da cultura portuguesa no trato com seu passado, a falta de rigor e de problematização, a tendência a idealizar o passado e suas realizações. É a partir desse contexto que os procedimentos da reescrita e da paródia na literatura podem levar a um questionamento mais amplo sobre o desejo de intervenção no passado português. Paródia e reescrita funcionam como pontos de clivagem nesse todo homogêneo que se apresenta, segundo Eduardo Lourenço, a constituição mítica do passado português.

O resgate do passado e o trabalho da reminiscência, seja na literatura, seja no trabalho crítico e teórico, deve levar em consideração aquilo que Hans Georg Gadamer chamou, em seu livro *Verdade e método*, de “história do efeito”. A história do efeito de Gadamer diz respeito ao imperativo de se tomar a leitura do passado como um efeito do presente, ou seja, tomar o passado não como um objeto coeso, cuja historicidade está dada e é assimilável, e sim como uma instância de relação com o presente. Para Gadamer, não há acessibilidade ao passado que não esteja ligada a uma consciência que de seu irreduzível pertencimento a uma historicidade que é estranha ao objeto em questão (GADAMER, 1993, p. 370).

Hans Robert Jauss, em seu ensaio *A história da literatura como provocação à teoria literária*, ao retomar a “história do efeito” de Gadamer, afirma que tal percepção da evocação histórica é fundamental também para a crítica literária, pois lança luzes sobre os sistemas de valor que regem a hierarquização de textos em uma determinada história. Na leitura de Jauss, Gadamer mostra que todo texto do passado é a resposta a uma pergunta que pode ser resgata, mas não precisa ser repetida. Nesse sentido, para Jauss, o confronto da literatura do presente com a literatura do passado, ou da crítica do presente com a literatura do passado, pressupõe esse intervalo que diz respeito a perguntas de naturezas diversas (JAUSS, 1976, p. 184-185). Paródia e reescritura são, portanto, nesse cenário, procedimentos significativos, pois permitem uma observação mais clara dessa dinâmica de pergunta e resposta que envolve o passado e o presente dos textos literários.

Espingardas e música clássica

Às vezes é a própria paródia ou reescrita que permite a valorização de um aspecto esquecido ou negligenciado da obra literária do passado, que permanecia historicamente dormente. A intervenção da paródia, portanto, pode servir de forma dupla, tanto na evidência que coloca em seu próprio gesto, quanto no esforço que realiza em direção a um texto externo, e que passa a reformulá-lo. É o que acontece, por exemplo, em *Espingardas e música clássica*, romance de Alexandre Pinheiro Torres publicado em 1987. No livro em questão, Pinheiro Torres lança mão de uma retomada crítica do romance *Amor de perdição*, publicado por Camilo Castelo Branco em 1862.

É precisamente cem anos depois do livro de Castelo Branco que se situa a história contada por Pinheiro Torres, em algumas semanas que ligam o ano de 1961 ao ano de 1962. Aquilo que dizia respeito à dimensão privada e individual dos afetos, no livro de Camilo Castelo Branco, passa a dizer respeito a um conjunto de afetos coletivos e sociais, no romance de Pinheiro Torres, situado durante a ditadura salazarista e focando a paralisação de uma indústria têxtil em uma cidade fictícia de Portugal. O romance de Pinheiro Torres retoma *Amor de perdição* questionando não apenas a técnica ou o horizonte temático que lhe diz respeito, mas sobretudo certa gramática dos sentimentos inerente ao contexto histórico romântico de Castelo Branco, gramática que não podia ser mais estranha àquela que se observava em tempos de ditadura. Pinheiro Torres reforça essa heterogeneidade dos sentimentos a partir do procedimento de repetir os nomes de personagens utilizados por Castelo Branco: Simão, Teresa e Mariana.

Além disso, o romance de Pinheiro Torres guarda uma peculiaridade produtiva, pois foi escrito na década de 1960, com o objetivo direto de celebrar parodicamente os cem anos de *Amor de perdição*, e reescrito e publicado somente na década de 1980. Trata-se, portanto, de um duplo resgate, e de uma dupla reescrita, na qual o autor toma a si próprio como objeto de intervenção, em conjunto com Castelo Branco (TORRES, 1987). Segundo Maria Alzira Seixo, em seu ensaio “Dez anos de literatura portuguesa (1974-1984)”, os primeiros dez anos do pós-1974 em Portugal se configuraram de forma muito sintomática na história literária, pois foram marcados por trabalhos que, como no caso de Pinheiro Torres, refletiam o silêncio imposto a partir do qual foram gerados. Nesse sentido, trata-se de um período da história literária portuguesa que buscou, deliberadamente, dar conta tanto de um presente imediato quanto de um passado recente que podia, enfim, ser trabalhado discursivamente pela ficção (SEIXO, 1984, p. 31).

A paródia que está em movimento no romance de Alexandre Pinheiro Torres, portanto, é de uma natureza crítica e combativa, uma paródia de confronto com a tradição, nos moldes daquela que Iuri Tiniánov rastreou nos escritos de Dostoiévski que tomam Nikolai Gógol como modelo.

Para Tiniánov, a paródia envolve um nível inicial de heterogeneidade que antecipa seu usual esforço cômico, pois o que surge em primeiro plano na paródia é o confronto entre textos, e aí reside o centro de sua teoria sobre a evolução literária. Para Tinianóv, portanto, o uso da paródia representa, da parte de um escritor, um deliberado exercício de questionamento da tradição literária e um esforço de articular concomitantemente dois níveis dentro de um sistema evolutivo (TINIANOV, 1968, p. 136-139).

Na concepção de Tiniánov, só existe evolução literária, ou mesmo história da literatura, a partir de um denso cenário de lutas entre textos e entre formações contraditórias de sentido. A paródia é um dos procedimentos que permitem a observação mais detida desse sistema de confrontos no interior da história da literatura, e é precisamente essa dinâmica que fica evidente no modo utilizado pelo romance de Alexandre Pinheiro Torres para lidar com a história literária portuguesa de forma geral e com o romance de Camilo Castelo Branco de forma específica. O deslocamento paródico presente em *Espingardas e música clássica*, que vai da década de 1980 à década de 1960 e, a partir daí, recua ainda mais cem anos, é uma efetivação tanto da evolução literária como luta, apresentada por Tiniánov, quanto uma atualização da “história do efeito” de Gadamer, pois ao resgatar um texto do passado não pretende apreendê-lo como de fato foi, mas sim em sua transformação incontornável, que é fruto do deslocamento paródico.

Além dos nomes retirados de *Amor de perdição*, Alexandre Pinheiro Torres trabalha com um sistema de comentário ao livro de Castelo Branco durante a realização de sua própria narrativa – seus personagens comentam as coincidências de suas vidas com as vidas retratadas em *Amor de perdição*. O romance de Pinheiro Torres retrata a queda da Índia Portuguesa, ocorrida nos últimos dias de 1961, e daí vem a palavra “espingardas” do título. A outra parte, “música clássica”, faz referência à estratégia do governo português para desviar a atenção do povo dos eventos de perda nacional que ocorriam em seus domínios: a rádio oficial do regime transmitiu, ao longo de todo o período que durou a invasão e a retomada dos territórios, somente música clássica. Nesse ponto específico do projeto de Pinheiros Torres, existe uma construção postíca da interioridade e da intimidade, feita a partir da cena de escuta ao rádio, essa postura passiva diante das informações oficiais.

O contato com *Amor de perdição* se dá precisamente nesse desvio da postura passiva e da contemplação dos sentimentos, pois Pinheiro Torres agrega a esse cenário uma camada externa, representada tanto pela invasão na Índia Portuguesa quanto pela atuação da polícia repressiva mesmo na cidade isolada que serve de cenário ao romance. A partir daí, é possível também resgatar o fundamental desvio que Pinheiro Torres realiza da representação do feminino em sua trama, carregando as personagens de uma forte impulsividade política, independizando-as do cenário imposto,

um gesto que ao mesmo tempo resgata e subverte o ambiente de *Amor de perdição*.

Ainda dentro do contexto de apropriação da obra de Castelo Branco no período pós-1974, é preciso lembrar o romance *Fanny Owen*, de Agustina Bessa-Luís, publicado em 1979. A autora relata a vida da mulher do título, raptada por José Augusto Pinto de Magalhães, que era amigo de Camilo Castelo Branco. Fanny Owen, antes de morrer de tuberculose aos 24 anos, trancada na quinta de Pinto de Magalhães, se tornou amiga e se correspondeu com o autor de *Amor de perdição*. Para além do trabalho de resgate biográfico, Agustina Bessa-Luís realiza um projeto que envolve de colagem e reescrita de textos de Camilo Castelo Branco, e isso de uma forma literal, uma vez que boa parte dos diálogos de seu romance foram retirados de livros, cartas e papéis avulsos de Castelo Branco (BESSA-LUIS, 2002).

Assim como no caso de *Fanny Owen*, na composição do romance paródico de Alexandre Pinheiro Torres são muitos os elementos que levam a um cenário referencial de múltiplos níveis, o que oferece, simultaneamente, tanto um ganho estético de feição mais ampla quanto uma peculiaridade específica ao seu gesto de deslocamento paródico. Já fiz referência à posição da ditadura salazarista no romance, bem como seu direto débito com a obra de Camilo Castelo Branco, mas é preciso também reforçar que existem outros dois níveis fundamentais na composição de *Espingardas e música clássica*, dois níveis ligados entre si e mutuamente reforçativos: o primeiro deles diz respeito à atividade do autor como crítico e teórico literário, e o segundo diz respeito ao seu posicionamento pessoal dentro do movimento conhecido como o neorrealismo português.

Em muitas de suas publicações técnicas, Pinheiro Torres frisou a importância histórica da ruptura neorrealista, sobretudo em seu alentado conjunto de ensaios reunidos em *O neo-realismo literário português*, livro de 1977. Nesse sentido, o romance de Pinheiro Torres pode ser encarado como uma densa suma de temporalidades portuguesas, pois remete ao romantismo de Castelo Branco, ao neorrealismo de feição social, remete também ao auge da ditadura, quando o romance foi gestado e, finalmente, remete ao pós-1974, tempo da reminiscência traumática, que foi quando o autor reencontrou o romance e finalmente o publicou. O romance de Pinheiro Torres abre a possibilidade de ampliação do campo de ação da paródia, que passa a englobar não apenas a interferência sobre um texto literário do passado, mas também a eventos históricos e movimentos estéticos.

Dialogismo e polifonia

Com essa ampliação, o romance de Pinheiro Torres acrescenta ao seu deslocamento paródico também um elemento de dialogismo e de polifonia,

nos moldes estabelecidos para esses procedimentos por Mikhail Bakhtin. Assim como Tinianov, Bakhtin também se ocupa da obra de Dostoiévski em sua relação paródica com a obra de Gógol, mas dá um passo além do propor a teoria da polifonia. Segundo Bakhtin, a paródia pode ser um dos meios para alcançar a polifonia, e é certamente utilizada por Dostoiévski em sua relação com Gógol, explorando, dessa forma, a multiplicidade possível do resgate histórico dentro da ficção. Mas Bakhtin não se restringe somente à categorização dos procedimentos de Dostoiévski, uma vez que traça algumas diretrizes gerais com relação à paródia que podem ser, também elas, deslizadas em direção ao cenário português e ao uso do procedimento realizado por Pinheiro Torres. Pois, segundo Bakhtin, o discurso paródico é um discurso que sustenta a tensão que advém de uma sobreposição de vozes heterogêneas, o que redundava naquilo que Bakhtin denomina “choque dialógico” (BAKHTIN, 1981, p. 182).

São “vozes contrapostas”, segundo Bakhtin, que entram em relação no interior do texto e também na exterioridade factual da história, fazendo com que a tessitura interna diga respeito também à citação histórica – pois a presença do passado no texto que se faz como paródia é, para Bakhtin, sempre da ordem da citação, da transposição problematizada de um espaço semântico a outro. A réplica do passado está encravada no texto do presente, defende Bakhtin, e essa presença compulsória leva a uma perspectivação típica da paródia – reconhece-se o passado que está sendo parodiado ao mesmo tempo em que se reconhece sua inadequação, sua impossibilidade de ser completamente presentificado. É esse paradoxo que constitui o cerne do dialogismo bakhtiniano, e que pode ser atestado como prática efetiva em *Espingardas e música clássica*.

Se Alexandre Pinheiro Torres reescreve em chave paródica certos elementos de *Amor de perdição*, ele também reinscreve na cena do presente, que é sua cena de escritura sob a ditadura de Salazar, uma série de afetos que dizem respeito ao passado e que, justamente por isso, são acessíveis somente até certo ponto. Essa reinscrição do passado sobre o presente, que não deixa de ser um exercício daquela “história do efeito” que resgatamos de Gadamer, é por si só um gesto crítico carregado de ressonâncias teóricas, das quais o autor certamente não estava alheio, dado seu extenso trabalho com comentador e teorizador da literatura portuguesa. É a partir desse viés que se pode encarar o trabalho paródico de *Espingardas e música clássica* não apenas como uma reescrita de Castelo Branco, mas como uma reinscrição do neo-realismo e de seu legado na dimensão da literatura pós-1974. Todos esses elementos heterogêneos fazem parte do romance de Pinheiro Torres, reforçando, dessa forma, a declaração de Bakhtin de que “é impossível a fusão de vozes na paródia” (BAKHTIN, 1981, p. 168). Tal impossibilidade não indica uma falência do projeto paródico, seja ele tomado em sua definição geral, seja ele tomado no caso específico de Pinheiro Torres, pois é precisamente essa irredutibilidade das vozes que traz

a força tanto ética quanto estética do deslocamento paródico. Digo ético e estético porque a constatação da interferência da voz do outro no romance de Pinheiro Torres, seja esse “outro” Camilo Castelo Branco, a ditadura ou o neo-realismo, reproduz a dinâmica dos eventos de contato social e sua passagem para a dimensão ideológica, responsável por organizar de forma textualmente coerente esses múltiplos elementos.

Esse atravessamento de ética e estética é fundamental na abordagem da literatura portuguesa pós-1974, sobretudo naquilo que diz respeito ao movimento de resgate histórico que venho desenvolvendo nesta exposição. Na concepção de Álvaro Cardoso Gomes, em seu estudo intitulado *A voz itinerante: ensaio sobre o romance português*, o passado histórico português é incorporado ao romance através da proposição de um desvio. Esse desvio, que pode ser observado também no deslocamento paródico, diz respeito àquilo que Álvaro Cardoso Gomes chama de “distanciamento irônico”, que passa por uma re-encenação crítica de elementos factuais, uma reescrita guiada pela proeminência de uma “projeção do imaginário sobre o real” (GOMES, 1993, p. 85). Gomes argumenta que, ao mesmo tempo que há uma vertente da literatura portuguesa pós-1974 que investe no tradicionalismo relativo do gênero romance, essa própria escolha é subvertida na compreensão desviante da história factual que lhe serve de base. O romance não se oferece, portanto, como continuidade homogênea de uma tradição, mas como releitura e reescritura paródica dessa mesma tradição – algo que se percebe, por exemplo, na técnica do romance que reflete sobre sua própria realização, tal como encontramos em *Espingardas e música clássica*, em que os personagens comentam as relações possíveis com o romance *Amor de perdição*.

O autor de *A voz itinerante* apresenta uma série de exemplos dessa articulação crítica entre o real e o imaginário, entre eles o romance que José Saramago publica em 1982, *Memorial do convento*, no qual a evocação romanesca da história se inicia com Dom João V para, imediatamente em seguida, seguir a narração das duas figuras menores responsáveis pela efetiva construção do convento (GOMES, 1993, p. 36). Gomes mostra também a convivência tensa que existe entre o nível social alto, representado por Dom João V e sua corte, e o nível social baixo, representado pelos construtores. Nesse confronto, que se dá também na própria dinâmica do romance, na própria escolha de intercalação entre os dois níveis, é que se dá a reescrita paródica de Saramago, que retoma a grande história portuguesa a partir de um viés alternativo. Segundo Gomes, essa heterogeneidade é representada também pelo forte acento místico de algumas partes do romance, que indicam um desvio também no discurso pretensamente científico e técnico da historiografia oficial (GOMES, 1993, p. 38).

Nos outros autores utilizados por Álvaro Cardoso Gomes como exemplos, tais como Lídia Jorge, Antonio Lobo Antunes e Almeida Faria,

persiste essa dupla concepção do romance como desvio de gênero e como retomada paródica da historiografia oficial. Ao lidar com os romances de Lobo Antunes, Gomes chama a atenção para o elemento que diz respeito à guerra colonial, algo que agrega complexidade ao cenário de resgate do romance, armando uma cena dialógica entre passado e presente que se assemelha àquela que foi analisada com relação ao romance de Alexandre Pinheiro Torres. Segundo Gomes, a guerra colonial serve a Lobo Antunes como uma experiência traumática que lhe permite rever, ficcionalmente, preconceitos e violências arraigados no imaginário português (GOMES, 1993, p. 58-62).

Em texto mais recente, de 2004, intitulado “A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim do século”, Carlos Reis condensa em sua argumentação tanto o tema da guerra colonial quanto o uso do romance como reescrita da historiografia oficial. Reis escreve que “a liberdade de expressão e a descolonização permitiram rever ficcionalmente os dramas individuais e coletivos da guerra colonial” (REIS, 2004, p. 16). Segundo Reis, essa constatação diz respeito tanto à obra de escritores que começavam a escrever quanto a escritores já veteranos, especialmente aqueles que tiveram um contato efetivo com o neorrealismo. Ao comentar a obra pós-1974 de escritores como Carlos de Oliveira e Vergílio Ferreira, Carlos Reis nota que nos livros desse período é possível observar tanto a reescrita do passado neorrealista quanto a retomada discursiva típica do período pós-ditatorial – e vimos que um movimento semelhante também diz respeito ao romance de Alexandre Pinheiro Torres.

A partir das reflexões de Reis sobre Carlos de Oliveira e Vergílio Ferreira, portanto, é possível unir a argumentação inicial dessa minha exposição em direção a um cenário mais completo no que diz respeito a uma reescrita da história literária portuguesa que passa tanto por seus eventos políticos quanto por seus movimentos estéticos – especialmente o neorrealismo. Carlos Reis inclusive avança a tese de que o neorrealismo, até certo ponto, dependia da ditadura para dela retirar a justificativa de sua existência, o que leva à conclusão de que o fim do período ditatorial marca também uma espécie de esgotamento histórico do movimento neorrealista (REIS, 2004, p. 20).

A queda da ditadura, no entanto, não determina automaticamente a supressão da estética neorrealista do panorama da literatura portuguesa pós-1974, muito pelo contrário. Carlos Reis utiliza o caso de José Saramago para argumentar que a dissolução da ditadura fez com que as ressonâncias do neorrealismo se tornassem mais sutis, mas não menos presentes, sobretudo no que diz respeito àquilo que Reis denomina “ideologia do compromisso” (REIS, 2004, p. 23). Retomando a análise que foi feita do romance de Alexandre Pinheiro Torres, em conjunto com a leitura de Álvaro Cardoso Gomes da presença da historiografia oficial na obra do mesmo Saramago, alcançamos as reflexões de Carlos Reis e, na junção dos

três horizontes, podemos levantar a seguinte conclusão: o uso da paródia na literatura portuguesa pós-1974 se dá, frequentemente, visando não apenas momentos históricos portugueses, mas também outros textos literários do passado que colocam a história portuguesa em questão, como acontece com os exemplos dados de Lobo Antunes e Saramago.

No caso da ligação com o neorrealismo, fato que se observou tanto com relação a Saramago quanto com relação a Alexandre Pinheiro Torres, é possível retomar a relação entre dialogismo e paródia a partir de Bakhtin, reposicionando-a, uma vez que podemos agora observar que se trata de uma corrente de base na transição da literatura portuguesa pré e pós-1974. No que diz respeito ao deslocamento paródico como evento de dialogismo na história literária, Carlos Reis chama a atenção para uma possível identificação do período pós-1974 na literatura portuguesa com a estética pós-moderna, marcada pela paródia, pela intertextualidade e pela metaficção. O caso português, no entanto, parece não aceitar completamente o encaixe da categoria pós-moderna, o que ocorreria precisamente pela interferência do neorrealismo na história literária pós-1974. No diagnóstico de Carlos Reis, é possível observar uma heterogeneidade operando na passagem do neorrealismo ao pós-modernismo, uma vez que o neorrealismo era por si só já uma resposta, bastante severa e pronunciada, ao credo modernista. Ao mesmo tempo em que há um confluência de interesses entre o neorrealismo e o pós-modernismo, parte da história literária portuguesa parece ter se livrado muito rapidamente da influência modernista, tornando bastante atípico o desenvolvimento das premissas pós-modernas, cuja chegada é provocada pela queda da ditadura (REIS, 2003, p. 24-25).

Conclusão

Em 2005, um ano depois da publicação do ensaio de Carlos Reis, Giorgio Agamben publica seu livro *Profanações*, que contém um texto intitulado simplesmente “Paródia”. A argumentação de Agamben pode auxiliar na junção de todas as linhas de forças levantadas até aqui e encaminhar uma conclusão. Na exposição de Agamben, que retoma alguns textos medievais em busca de uma definição de paródia, tal definição se dá a partir de uma noção de “canto paralelo”, uma sorte de interrupção na ocasião social de declamação de versos ou cantos. Com o passar do tempo, a ocasião social se rarefaz e a paródia permanece como limiar entre realidade e ficção, entre representação e interrupção, entre palavra e coisa. A paródia, nas palavras de Agamben, marca um terreno impraticável no discurso, que não oferece saídas, só desvios, limites e aporias (AGAMBEN, 2007, p. 41-42).

Agamben dá o exemplo de Dante, que na *Divina Comédia* faz uma paródia do paraíso, e nesse processo termina por fazer também uma paródia da língua, um desvio do latim em direção ao italiano. A partir daí, Agamben pode ligar a paródia à pátria, fundando essa ligação em um ponto-chave

da história da literatura, mas ao mesmo tempo que tal ligação é fundada ela é continuamente questionada, dada a natureza da paródia. Tal cenário ganha uma repercussão inesperada na situação portuguesa pós-1974, pois, como constatado ao longo da exposição feita aqui, seja nos exemplos de Alexandre Pinheiro Torres, José Saramago ou Agustina Bessa-Luís, o deslocamento paródico está sempre ligado tanto a uma revisão da condição portuguesa quanto uma reescrita de sua tradição cultural. Se, como apontou Eduardo Lourenço, a sina de Portugal foi sofrer de reminiscência e de seu esforço por escondê-las, parte da literatura portuguesa pós-1974, em seu esforço de deslocamento paródico, desenvolve um cenário alternativo, de ruptura desse paradigma mítico do destino português, um cenário dedicado à elaboração criativa das violências do passado.

Referências:

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BESSA-LUIS, Agustina. **Fanny Owen**. Lisboa: Guimarães Editores, 2002.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdad y Método: fundamentos de una hermenéutica filosófica**. Tradução ao espanhol de Ana Agud Aparicio e Rafael de Agapito Salamanca: Ediciones Sígueme, 1993.

GOMES, Álvaro Cardoso. **A voz itinerante**. São Paulo: Edusp, 1993.

JAUSS, Hans Robert. **La literatura como provocación**. Tradução ao espanhol de Juan Godo Costa. Barcelona: Península, 1976.

LOURENÇO, Eduardo. Psicanálise mítica do destino português. In: LOURENÇO, Eduardo. **O labirinto da saudade**. 5.ed. Lisboa: Dom Quixote, 1992. p. 17-78.

REIS, Carlos. A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim do século. **Revista Scripta**, Belo Horizonte, v. 8, n. 5, p. 15-45, 2º sem. 2004.

SEIXO, Maria Alzira. Dez anos de literatura portuguesa (1974-1984): ficção. **Colóquio/Letras**, n. 78. Mar. 1984.

TINIANOV, Iuri. **Avanguardia e tradizione**. Tradução ao italiano de Sergio Leone. Bari: Dedalo Libri, 1968.

TORRES, Alexandre Pinheiro. **Espingardas e música clássica**. Lisboa: Editorial Caminho, 1987.

Recebido em: 30/09/2013

Aprovado: 18/10/2013