

UNIVERSIDADE DO PORTO
FACULDADE DE LETRAS
CURSO INTEGRADO DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM LITERATURAS
ROMÂNICAS

Who wants to live forever – Da paródia em A Torre da Barbela e Orlando

Orientadora: Prof^a Doutora Maria de Fátima Marinho
Orientanda: Susana Cristina Guimarães e Castro

À memória da minha avó

*Theres no time for us
Theres no place for us
What is this thing that builds our dreams yet slips away
From us*

*Who wants to live forever
Who wants to live forever....?*

*Theres no chance for us
Its all decided for us
This world has only one sweet moment set aside for us*

*Who wants to live forever
Who wants to live forever?*

*Who dares to love forever?
When love must die*

*But touch my tears with your lips
Touch my world with your fingertips
And we can have forever
And we can love forever
Forever is our today
Who wants to live forever
Who wants to live forever?
Forever is our today*

Who waits forever anyway?

The Queen, «Who wants to live forever», in *It's a kind of Magic*

ÍNDICE

I – Agradecimento.....	p.4
II – Introdução.....	p.5
III- Genelogia de um género – Romance Histórico.....	p.7
IV -A Paródia como teoria legitimadora de um confronto.....	p.21
V – Da Paródia em <i>A Torre da Barbela e Orlando</i>.....	p.39
VI – Conclusão.....	p.85
VII-Anexo.....	p.87
VIII – Bibliografia.....	p.96

AGRADECIMENTO

Gostaria de expressar o meu agradecimento às pessoas que, dalgum modo, estão ligadas à produção deste trabalho. Por imperativos pragmáticos, urge agradecer, em primeiro lugar, aos funcionários da Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, da Biblioteca Nacional, da Biblioteca Pública e Municipal do Porto, da Faculdade de Letras de Lisboa e aos da Universidade Nova de Lisboa, pela sua amabilidade e forma expedita com que me facultaram o material azado.

Um segundo agradecimento, como não podia deixar de acontecer, vai para a Prof.^a Doutora Maria de Fátima Marinho, na qualidade de minha orientadora da dissertação, pela sua amabilidade, disponibilidade, paciência e preciosos conselhos amigos: lidar com os meus atavismos foi tarefa ingrata, senão exasperante.

Um terceiro agradecimento vai para a Prof.^a Doutora Isabel Pires de Lima e para a Dra. Maria Teresa Moya Praça de Araújo Lima pela amizade calorosa e incentivos para a frequência destes estudos pós-graduados.

À minha família, aos meus pais e irmãs, naturalmente, porque o apoio e carinho nunca é demasiado, mas fundamental.

INTRODUÇÃO

A canção, que presentemente se transcreve em epígrafe, serve de título ao nosso trabalho e, tal como a narrativa cénica cujo âmbito sonoplástico corporizou, obvia, desde já, o propósito do nosso trabalho: a análise concatenada entre dois romances que, no contexto do seu aparecimento, através de novas técnicas ficcionais, permitiram que as suas personagens, *da lei da morte se vão libertando*, favorecendo a anulação do tempo e da morte.

No caso português – *A Torre da Barbela* – parece-nos pertinente que, à data da publicação (1964), tenha inaugurado um tipo de filão romanesco histórico que era, então, impraticável num país que, no dizer do próprio Ruben A. “só dava porcos e neo-realismo”.¹ No entanto, essa opção romanesca não lhe é inaugural, por oposição a um plano diacrónico de cariz europeu, mas, sim, verdadeiramente fundador no espectro literário lusitano.

Estabelecer uma conexão com *Orlando*, de Virgínia Woolf, será a nossa proposta de abordagem, tendo em conta as idiossincrasias que tal escolha implica: uma distância temporal de trinta e oito anos que, desde logo, circunscreve as diferenças inerentes ao contexto de produção das respectivas obras e da especificidade inerente a cada autor. No caso de Ruben A, estamos perante um escritor, que embora não pertença, marcadamente, a nenhuma escola literária, apresenta, singularmente, traços surrealistas na sua actividade ficcional². No caso de Woolf, temos, necessariamente, um caso conspícuo do Modernismo Inglês e, dentro desse, uma voz pessoalíssima³.

Importa, ainda, salientar uma condicionante não menos importante para o âmbito deste trabalho – que, de resto, será logo apresentada em primeiro relevo, no capítulo que o inaugura -: a de que são dois romances históricos e, dentro dessa taxionomia, a de que

¹ Ruben A. – *Páginas (III)*, Lisboa: Assírio&Alvim, 1999, pág.154

² Maria de Fátima Marinho – *O Surrealismo em Portugal*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987, pág. 120: «(...) A partir de 1953 – 54 deparamos com muitos autores que incluem nas suas obras um ou outro traço surrealizante, como é o caso de Ruben A. (...)»

³ Jorge de Sena – *Sobre Literatura e Cultura Britânicas*, Lisboa: Relógio D'Água, 2005, pág. 141: «(...) O conservantismo de T.E. Hulme, o anglo-catolicismo de T.S.Eliot, o individualismo de esotérico, de Yeats, a diafaneidade aristocratizante de Virgínia Woolf, cultura linguística – teocrática (apesar de e em função do seu espírito blasfemador) de James Joyce são aspectos de uma crise em que a intelectualidade britânica, mergulhando na execução artística e na atenção à problemática idealista tão característica da dissociação e transmutação de estratificações sociais, criou uma arte profunda e rica, e significou um dos mais fecundos e admiráveis períodos da história literária britânica, (...)»

possuem uma subdivisão particular , no domínio – e como sempre – do contexto literário de concepção. Estabelecer uma articulação também com esta condicionante será, igualmente, objecto da nossa atenção.

Como dialogam os romances em questão? E que “instrumentos” utilizam para o efeito? Com que finalidade reelabora Ruben A. a obra Woolfiana?...

É o que tentaremos fazer ao longo destes três capítulos, num percurso que não alcançará a vivência de Duncan Macleoud, Orlando ou mesmo D. Raymundo da Barbela.

I

A História é um pesadelo do qual pretendemos acordar.

James Joyce, *Ulisses*

Genealogia de um género – O Romance Histórico

1

Dado que os romances propostos para o presente estudo são tidos⁴ como romances históricos (ainda que formas *heterodoxas*...), serve o presente capítulo para discernir sobre o género e sua expansão, quer em Portugal, quer em Inglaterra, até à publicação das duas obras, respectivamente.

Inúmeras averbações sobre o género têm sido efectuadas, dado que é uma forma ficcional cujo *desiderato* provém de dois discursos senão díspares, mas distintos, a saber o da “Ficção” e o da “História”.⁵

Dado a bibliografia copiosa existente para a elucidação da problemática, procuramos apenas convocar alguns subsídios que logramos achar convenientes para obviar esta questão preliminar.

Assim, segundo Elisabeth Wesseling, quando a ficção se apropria de materiais históricos, estamos perante a existência de um Romance Histórico.⁶

Harry Shaw advoga que nos Romances Históricos a incidência histórica colhe um lugar prioritário⁷, facto que nos parece ter uma especificidade própria em relação as demais formas ficcionais.

Importa convocar, no prosseguimento do que foi acima referido, uma noção que implica uma convergência de posições de Fleishman e Wesseling⁸, o que acarreta uma

⁴Maria de Fátima Marinho observa que são formas particulares de romance histórico, visto que, no que concerne à *A Torre da Barbela*, é um « (...) Romance histórico que não fala de história, destruindo a continuidade irreversível dos eventos, apagando-os na sua relatividade humana e social.

Mas ainda assim, romance histórico, porque aborda constantes do individuo, independentemente da época a que pertence, mostrando, apesar de tudo as diferentes mentalidades ou costumes que o tempo gera. (...)» in Maria de Fátima Marinho – *O Romance Histórico em Portugal*, Porto: Campo das Letras, 1999, pág. 289.

Oportunamente, visaremos o caso de *Orlando*, no tratamento evolutivo do romance histórico no contexto anglo-saxónico.

⁵Maria de Fátima Marinho - *Op. Cit.*, pág. 12: «(...) Trata-se de um *género híbrido*, na medida em que é próprio da sua essência a conjugação da ficcionalidade inerente ao romance, e de uma certa *verdade*, apanágio do discurso da História(...)»

⁶Elisabeth Wesseling - *Writing History as a Prophet*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1991, pág.1: «(...) The literary adaptation of historical materials is conventionally regarded as the province of the historical novel, ever since Sir Walter Scott endowed this genre with a clearly and widely shape. (...)»

⁷Harry Shaw – *The Forms of Historical Fiction – Sir Walter Scott and His Successors*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1983: «(...) Historical novels, then, are works in which historical probability reaches a certain level of structural prominence. (...)»

circunscrição temporal da génese do género: só podemos, com justeza, falar de Romance Histórico quando este se apropria de materiais históricos e essa apropriação só se faz, na sua plenitude, no início do século XIX, com a publicação de *Waverley* (1814), de Sir Walter Scott, em cujas obras o material histórico funciona como *conceito activo*⁹ no *déroutement* da diegese; Maria de Fátima Marinho considera que «antes de Scott, os romances que se ocupavam de épocas diferentes das dos seus autores se limitavam a escolha puramente exterior de temas e ambientes, sem nenhuma espécie de consciência dos grandes movimentos histórico-sociais. (...)»¹⁰

Muito sucintamente, procurámos dar uma visão muito panorâmica da *anatomia* do romance histórico, tendo em vista, em seguida, a sua manifestação diacrónica e geográfica, até aos autores a que daremos relevo, neste ensaio.

2

Na pátria de Virgínia Woolf, a *paternidade* do romance histórico deve-se a Sir Walter Scott, autor romântico, de quem, aliás, já falamos, com a referida publicação de *Waverley* (1814)¹¹. A ele se deveu a *formulação* e fixação do género e primeiro largo fôlego do um *tríptico ficcional histórico*, não obstante um largo *caldo ficcional* predecessor ter contribuído para essa assumpção.¹²

Podemos sintetizar o legado Scottiano (ao que, abrangentemente, corresponde a *concepção clássica/tradicional* do romance histórico), expondo alguns dos seus notáveis contributos, mas também as suas limitações. Assim, a grande preocupação (igualmente partilhada pela generalidade dos autores deste período de produção romanesca histórica) de Scott é de *ordem didáctica* e (se nos for autorizado) *lúdica*: é in-

⁸ Elisabeth Wesseling - *Op. cit.*, pp.28-29: «(...) We can distinguish between a broad and a narrow concept of historical novel (...) for circumscribing the genre's existence in time. The first simply regards the genre as fictional narrative which incorporates historical materials, without any further qualifications. The second specifies additional narratological and thematic features which a text has to possess if it is count as an historical novel. The narrow concept more or less coincides with Scott. (...) the historical novel came into its own with the publication of *Waverley* in 1814.(...)»

⁹ Avrom Fleishman - *The English Historical Novel - Walter Scott to Virginia Woolf*, Baltimore and London: The John Hopkins Press, 1971, pág.15: «(...)What makes a historical novel historical is the active presence of a concept of a history as a shaping force - acting not only upon the characters in the novel but on the author and readers outside it.(...)»

¹⁰ Maria de Fátima Marinho - *Op. cit.*, pág.13.

¹¹ Harold Orel - *The Historical Novel - from Scott to Sabatini*, New York: St.Martin's Press, 1995, pág.1: «(...) In 1814 Scott subtitled *Waverley*, his first historical novel, 'Tis Sixty Years Since, to identify the new perspective on Scottish history that had emerged since the Rising of 1745. (...)»

¹² Harry Shaw - *Op. cit.*, pág. 23:«(...) Georg Lukács is in my opinion essentially accurate in describing the history of the novel as a great stream from which tributaries branch off, only to rejoin and further enrich it in due course. Scott's works form such a tributary: he branches off from the eighteenth-century novel, discovers in artistic terms the rich significance of history, and them reunites with the mainstream of nineteenth-century fiction, (...), enriching it with new materials, insights, and techniques. (...)»

cumbência do romancista instruir o leitor, proporcionando, nas suas novelas, conhecimentos de que, doutra forma, o leitor não poderia dispor¹³, ou seja, o romance histórico agia como um complemento face à História.¹⁴

A apropriação que o autor de *Ivanhoe* faz dos factos históricos merece, porém, uma primeira refutação crítica, pois a referida apropriação que o mesmo faz não permanece anódina face às severidades inabaláveis da própria ciência Histórica, visto que, nas suas obras faz inúmeras *transgressões*, no respeitante à *fidelidade histórica*¹⁵ (desembocando, por vezes, numa certa *parcialidade*¹⁶), estando, paradoxalmente, consciente, das mesmas, isto é, do artificialismo do discurso ficcional – ainda que histórico – e da *pseudo-factualidade* do mesmo.¹⁷

Deste modo, através de um narrador onisciente, Scott faz agir as suas personagens, na diegese, subordinadas à História, tendo em conta o *preceito didáctico*, retendo embora a constância das suas *paixões*¹⁸, o que lhe acarretará censuras como, por exemplo, o depauperamento da sua (personagens) substância interior.¹⁹

Quanto às personagens referenciais, Scott não alterou²⁰, *latu sensu*, a sua *versão oficial*, optando pela sua definição genérica, para poderem ser verosímeis.²¹

¹³ Elisabeth Wesseling, *Op. cit.*, pág.43: «(...) the historical novel is to compensate for the incapacity of antiquarian historiography, to mediate between the past and the invention on contemporary reading public Novelists legitimate the use of didactic grounds, by arguing that it could facilitate the reader's entrance into the past. (...)»

¹⁴ *Idem*, pág. 45 : «(...) the historical novel offered itself as a more effective means of disseminating historical knowledge than official historiography. (...)»

¹⁵ Harry Shaw – *Op. cit.*, pág. 148: «(...) His [Scott] fiction does not provide the chance to live in the days of yesterday. We can only visit the past, catch glimpses of it, wonder about it meant to its regular inhabitants. (...)». Podemos também atestar algumas 'liberdades históricas', por exemplo, em *Ivanhoe*: « (...) In *Ivanhoe* he portrayed the Saxons, at the time when the Normans still ruled the land,...(...)» in Harold Orel, *Op. cit.*, pág. 9.

¹⁶ Por exemplo, na sua atitude interpretativa face à causa dos Stuart: « (...) Nevertheless, there was much to regret even when his novels judged harshly the merits of the Stuart cause.(...)» in Harold Orel, *Op. cit.*, pág.7

¹⁷ O próprio Scott estava ciente de que o total resgate do passado não era exequível: « (...) Scott was telling (...) that complete accuracy in historical novels was impossible to attain. (...) Scott foresaw the possibility, (...) attacks on his novel by antiquarians, who would not forgive him for erring or minute particulars..(...)» in Harold Orel, *Op. cit.*, pág. 8. e «(...) he [Scott] readily admitted to the invented nature of the historical novel, consistently defining it in terms such as a "fictitious narrative, founded upon history". (...)» in Elisabeth Wesseling, *Op. cit.*, pág.41.

¹⁸ Harry Shaw – *Op. cit.*, pág. 144: « (...) Scott's invocation of the idea that though clothing and manners can change, human beings remain the same beneath them, (...)»

¹⁹ É sobejamente conhecida a avaliação de Lucács ao herói Scottiano: fleumático e moderado. in Georg Lucács, *Le Roman Historique*, Paris: Bibliothèque Payot, 1967, pág. 33. No entanto, Wesseling discorda: « Waverley heroes (...) their thoughts are outwardly directed, towards the observation of their external environment. Scott frequently focalizes long stretches of narrative through the eyes of his characters, which means that we are presented with their mental life. Hence, his characters do not lack of inner life, they only lack inwardness. This mode of characterization is in harmony with Scott's aim of historical rather than moral lesson. (...)» in Elisabeth Wesseling, *Op. cit.*, pág 47.

²⁰ Harold Orel – *Op. cit.*, pág. 8: « (...) but in general Scott tried not to used men and woman who had real names in the records of times gone by.(...)»

²¹ Harold Orel – *idem*, *ib*: «(...) When he did, he sought to generalize the portraits, 'so that they should still seem, on the whole, productions of fancy, though possessing some resemblance to real individuals'. (So he wrote in his Introduction to *Chronicles of the Canongate*, 1827.)

Visando o tratamento de materiais históricos, as personagens contribuem para o realismo externo ou *cor local*²², sendo esta contaminada, também, por algumas *transgressões*.²³

Recuperando, ainda, a categoria ‘personagem’, na *Poética* Scottiana, gostaríamos de salientar algum paradoxo entre a sua psicologia e a linguagem: se as ‘paixões’ são atemporais, a linguagem é de uma *modernidade muito balizável* – mais uma vez, temos uma *dupla transgressão*, fundamentada por uma necessidade de inteligibilidade do leitor (incapacidade de recuperação de linguagem coeva) e domínio do primado ficcional sobre o primado histórico.²⁴

Sumariando, podemos lucubrar que somos tributários de Sir Walter Scott: foi ele que definiu o curso do Romance Histórico, na sua inauguração, (o romance histórico deve focar os episódios anónimos, enquanto que a historiografia se ocupa dos episódios políticos²⁵), formatou a sua específica linguagem e, *avant la lettre*, aflorou a sua impossibilidade em abarcar a realidade (total).

Manifestamos a nossa concordância com Harry Shaw quando este último afirma que, na sua essência, Sir Walter Scott permanece(u) como o grande romancista histórico, porque o primeiro a reconhecer as suas limitações.²⁶

3

A partir de 1820, Scott já tinha deixado o *tour de force* arquitectural romanesco histórico para os seus discípulos²⁷, mas, com a consequente morte deste, surge uma con-

²² Elisabeth Wesseling - *Op. cit.*, pág.49 : « (...) Scott used his characters as pretexts for drawing historical materials into the plot (...) the external, omniscient narrator on the living circumstances of former epochs, make up an important part of the external realism or *couleur locale* which counts as the hallmark of the historical novel. (...) »

²³ Harold Orel – *Op. cit.*, pág. 11: « (...) Scott refused to pinpoint specific topographical details, since castles and valleys throughout Scotland resembled each other. Fast Castle did not serve as the original of Wolf's Crag in *The Bride of Lamermoor*, (...) –It was not necessary to stuff into a novel the plums of whatever ‘extraordinary and antiquated terms’ the writer might have picked up in the course of his researches. (...) In brief, Scott was telling his would-be imitators that complete accuracy in historical novels was impossible to attain. (...) » in Harold Orel – *Op. cit.*, pág. 8.

²⁴ « (...) He acknowledged difficulties in coping with Gaelic expressions; he knew the language but slightly. In his Dedicatory Epistle to *Ivanhoe* (1820), Scott struggled - not always successfully - to defend his practice of using modern language. (...) –It was not necessary to stuff into a novel the plums of whatever ‘extraordinary and antiquated terms’ the writer might have picked up in the course of his researches. (...) In brief, Scott was telling his would-be imitators that complete accuracy in historical novels was impossible to attain. (...) » in Harold Orel – *Op. cit.*, pág. 8.

²⁵ Elisabeth Wesseling - *Op. cit.*, pág.48: « (...) The historical novel writes domestic, rather than political history, by recreating the daily lives of anonymous, ordinary individuals who have left no traces behind in the historical records. (...) »

²⁶ Harry Shaw - *Op. cit.*, pág.148: « (...) Scott has done his antiquarian, artistic, and human best, but the gap remains and he knows it. (...) Scott is arguably, because the variety of things he does well with history, in his novels, the greatest historical novelist. He is at least the most historical of historical novelists. (...) »

²⁷ Harold Orel – *Op. cit.*, pág. 11: « (...) By 1820, less than a decade after he had begun with *Waverley*, most of what Scott had to teach his fellow-novelists was already available, and all of it had been lucidly explicated, though he was to add more than a dozen novels (and indeed much else) to his canon.

testação ao género, readquirindo, desta forma, o Romance histórico um novo vector, a partir da terceira década do século XIX.²⁸

Com o advento das ideias do historiador Leopold von Ranke, o romance histórico direccionou-se para a tentativa de uma total captura dos eventos históricos, com um compromisso mais ideológico ou de *roman à thèse*.²⁹

Apesar de Scott e de *Waverley* servirem³⁰, incontestavelmente, de modelos, podemos condensar as práticas textuais desta segunda etapa do elencado *tríplico*: por um lado, a nível do tratamento da história; por outro, a nível *didáctico* - o impacto que teria no leitor não seria de ordem *instrutiva*, mas *moral*.³¹

Havia a convicção de que era exequível a reprodução fidedigna da História, por meio de uma aturada consulta e inclusão dos factos e dados históricos, nas respectivas diegeses. O escrúpulo repercutir-se-á na fundamentação e elucidação das fontes consultadas, nas formas prefaciais dos romances históricos. O romance histórico pode, então, competir com um qualquer tratado ou compêndio de História, o que parece ser, desta forma, a opinião de Sir Edward Bulwer Lytton, autor do famoso *The Last Days of Pompeii* (1834).³²

²⁸Harold Orel, *idem*, pág. 16: « (...) in the 1830s, and for several decades thereafter, there was a widespread conviction that yesteryear could be resurrected in historical novels. (...) No critic proved more vigorous in his condemnation of Scott's failings than Edward Bulwer-Lytton.(...)»

²⁹Harold Orel, *idem*, pág. 15: «(...) Leopold von Ranke's famous adjuration for the students of history – to portray the past *wie es eigentlich gewesen* – was taken to heart in England as well in Germany. Historians thought it possible to recapture the past through careful research; an artist, no less than an historian, was obligated to deal with 'real life' e Elisabeth Wesseling, *Op. cit.*, pág. 50: « (...) Historical fiction furthermore expanded indiverging directions of ideological commitment. Many historical novels (including Scott's work) fostered nationalistic sentiments by colourful, if not idealizing, depictions of the national past. Others, on the contrary, attempted to deheroicize the national past, as is strikingly illustrated by Thackeray's *Henry Esmond* (1852), (....). The genre also served for the preaching of moral or religious doctrine, in which case it moved in the direction of the *roman à these*. (...)»

³⁰Elisabeth Wesseling – *idem*, pág.51: « (...) Novelists retained the basic features of Scott's formula (...). Even to those nineteenth-century authors who deliberately broke out of the confines of The Waverley model, Scott's oeuvre still constituted a fixed point of reference, which one could ignore. (...) The most salient (...) divergence from the Waverley Model is the fictional biography or *vie romancée*. (...)» (sublinhado nosso)

³¹Harold Orel – *Op. cit.*, pág. 28: « One salient difference between the historical novels that fed the market for half a century (1830-80) and those which followed (1880 until the end of the Great War) was the insistence of Victorian novelists on drawing from the past a lesson that might have applicability to contemporary political situations, (...)»

³²Sir Edward Bulwer Lytton, o autor de *The Last Days of Pompei* (1834),a título de mera referência (não é o único: George Eliot, Wilkie Collins, *et caetera*), proclama essa suposta rivalidade entre as duas tendências: « (...) While Scott expressed the modest hope that is novels would instruct readers by stimulating their curiosity and whetting their appetite for the solid facts of historiography, Bulwer claimed that readers could turn directly to his novels for sound instruction that could rival historical studies for reliability(...)» in Elisabeth Wesseling - *Op. cit.*, pág. 52.

Quanto ao *critério moral*, pretendia-se colher ensinamentos através da acção narrada em épocas transactas, mas cuja recepção o leitor deve realizar na sua contemporaneidade. O referido critério surge em conformidade com a emergência da sociedade Vitoriana.

Esta fase congrega escritores como (o já citado) Sir Edward Bulwer Lytton, *The Last Days of Pompeii* (1834), George Eliot, *Romola* (1863), Charles Reade, *The Cloister and the Hearth*, (1861), Charles Kingsley, *Hyaptia* (1855), entre outros.

Este frenesim de reprodução minuciosa do Passado, profetizada, fatidicamente, por Scott³³, enveredou por um radicalismo, não agremiou muitos cultores, mas plasmou, *à la longue*, uma tendência.³⁴

Para elucidarmos a *técnica* exercida nesta fase, convocaremos, a título de exemplo, a obra de George Eliot, *Romola* (1863). O processo de engendrar a ficção baseou-se no rigor das datas e na pesquisa das fontes.³⁵

Esta tendência vai ser *esbatida* e, conseqüentemente, vai derivar para um impasse, com a erupção de certas teorias da historiografia, como o historicismo, cujo grau de relativismo no binómio Presente/Passado contrastava com o *crença Scottiana* da universalidade da natureza psicológica do ser humano e com o omnipresente ditame da moralidade, tão ao gosto dos romancistas vitorianos.³⁶

Assim, a tarefa de escrever romances históricos perigaria, seriamente, a carreira dos romancistas, incorrendo estes num duplo erro: por um lado, falhariam como artistas;

³³ Harold Orel – *Op. cit.*, pág. 20: « (...) fidelity to ascertainable fact was slowly turning into the kind of antiquarianism that Scott had so often decried. (...)»

³⁴ Harold Orel – *idem*, pág.28: « (...) The notion that one's recreation of a bygone era had to be literally, completely and demonstrably faithful to verifiable records appealed to only a small number of authors, (...)»

³⁵ Harold Orel – *idem*, pp. 22-23: « (...) Another example of fidelity to printed records carried to an extreme may be cited: George Eliot's *Romola*. (...) Readings in the Magliabecchian Library – which she loved as 'a sort of British Museum', in part because it attracted only 'a very small public' – followed; there she was able to get quickly the books she wanted, and to look them over 'in peace and comfort'. (...) She felt herself hemmed in by the precise dates of her narrative: Lorenzo the Magnificent died on 9 April 1492; Savanarola was executed on 23 May 1498, and her story had to move at a steady pace, and convince a reader that every detail was authentic, between the two ends of a six – year span. (...)»

³⁶ Elisabeth Wesseling – *Op. cit.*, pp. 56-57: « (...) The transformation of nineteenth-century historiography into a professional academic discipline was concomitant with the dissemination of German historicism, (...).The most widely imitated feature of German historicism is its methodology for source criticism. (...) The transformation of British historiography along the historicist lines can be dated from 1860s onward, (...) The historicism outlook on history differed from Scott's idea of history, who still adhered to the Enlightenment notion of a universal human nature. In fact, Scott pointed to "those passions common to all men in all stages of society, and which have alike agitated the human heart, whether it throbbed the steel corselet of the fifteenth century, the brocade coat of the eighteenth, or the blue frock and white dimity waistcoat of the present day" as the proper domain of the novelist, because it created a bridge between past and present. (...) As the historical novel derived its right of existence from facilitating the entrance into the past, the novelist should make the most of this link, according to Scott. The historicist point of view of history, however, eroded this common ground between past and present, and thereby greatly increased the risk of anachronism which has always dogged the author of historical fiction and the heels. The novelist could now not only be censured for mistakes in chronology and external details such as costume or dialect, but also for anachronistic psychology. (...)»

por outro, falhariam como historiadores.³⁷

É esse impasse que leva, curiosamente, um crítico vitoriano célebre (apenas para o nosso modesto trabalho, o pai de Virgínia Woolf) a aventar que a redacção de romances históricos seria inviável.³⁸

Todavia, este não é o único condicionalismo que penhora o esmorecimento da disseminação do Romance Histórico. Talvez, o mais eminente seja o descrédito de Scott e do historicismo e, historicamente mais assinalável, o rescaldo do primeiro conflito mundial.³⁹

4

Após o primeiro conflito mundial (Harold Orel aponta para o ano de 1920)⁴⁰, ressurge uma nova vaga de romances históricos, apesar de um interlúdio de alguns anos.

Não obstante, perscrutemos os condicionalismos que estão na origem de uma nova *colheita* de romances históricos, porque, de facto, se trata de uma nova concepção do género atrás referido.

Um primeiro condicionalismo que podemos convocar é o próprio descrédito do modelo Scotteano somado ao facto de que, como registámos no ponto precedente, a própria substancialização do romance histórico, no fim do séc. XIX, ter sido posta em causa.

³⁷ Elisabeth Wesseling - *idem*, pp. 57-58: « (...) In other words, novelists can at best attain external realism, but they are almost bound to go awry in attempting to detail inner life. (...) We can now discern the double fork with which literary and historiographical standards confronted authors of historical fictions during the later part of the nineteenth century. If they were to focus on the depiction of external s, as Scott did, they would fail as novelists by not living up to the demands of penetrating moral analysis. If they were to attempt to detail the workings of the minds of characters from previous epochs, however, they ran up against the strictures on psychological anachronism. Moreover, it is particularly difficult for authors of historical fiction combine their representations of characters from the past with moral commentary upon their actions and motives, for such a commentary must be informed by the author's own norms and values which, as historicist historians have pointed out, are not necessarily the same as those of our ancestors. In this situation, authors of historical fiction can hardly avoid incurring the censure of either novelist or the historian. (...)»

³⁸ Elisabeth Wesseling - *idem*, pág. 58: « (...) Understandably, more than one critic, including Leslie Stephen, declared the writing of historical fiction to be an impossible task (...)»

³⁹ Harold Orel - *Op. cit.*, pp.159-161: « (...) The swashbuckling historical romance, tracing its lineage to Stevenson rather to Scott, loomed very large during the years of conflict (...) within to years after the armistice, the interest of the reading public almost totally disappeared. This should not be surprising. The decay of the Scott-Stevenson tradition had been heralded by excesses of story-telling tricks, over-reliance on coincidence, formulaic plots, exaggerated exploits of heroes, rascals, and maidens fair, as well as quite fantastic recountings of deaths and escapes. (...) »

⁴⁰ Harold Orel - *idem*, pág. 161: « (...) Nevertheless, new historical romances were increasingly often treated as dandelions on the path of modern fiction. 1920 may be taken as dividing line, for by that time those romances which were now coming into print had, by and large, been written, after the Armistice. (...) »

Mas, atalhemos na falência do modelo Scotteano: os escritores dos primórdios do séc. XX, como Virgínia Woolf, achavam que o trabalho do autor escocês era *passé*, com uma latente inabilidade para desnudar a substância psicológica da personagem (*complexity of human consciousness*), contra a revelação feita pelo meio, pelo exterior.⁴¹

Em suma, sob uma *nova batuta* iria reger-se o romance histórico e essa batuta chama-se *modernismo*.⁴²

Um segundo condicionalismo é, igualmente, o revisionismo do Historicismo, em virtude do florescimento de filosofias como o Cepticismo e de refutações, *elles-mêmes*, do Historicismo que visam o questionamento do próprio conhecimento histórico.⁴³

A história deixa de ser encarada como uma disciplina autotética, objectiva, para dar lugar, ela própria, a um acervo de que o historiador se apropria: o seu significado e a sua delineação dependem da retina crítica deste. Estes teoremas foram esboçados por Theodor Lessing, mas o “novo historicismo” conflui para a mesma noção, corporizando a mesma forma: a visão da história depende do impacto que esta tem com o presente. Benedetto Croce, em igual pegada, enfatiza o primado do «utilitarismo determinista do presente» (expressão da nossa responsabilidade), na determinação da visão histórica.⁴⁴

⁴¹ Elisabeth Wesseling – *Op. cit.*, pp.67-68: « (...) the historical novel à la Scott gradually lost its viability as an example for leading writers. (...) Practicing novelists themselves have explained which features of Scott’s made the Waverley model *passé* on their eyes, among whom Virginia Woolf. (...) The Victorians were dissatisfied with Scott’s superficiality for moral lessons, while Woolf criticized Scott on psychological grounds. (...) Her objection against Scott’s fiction closely resembled the charge which she fired against her colleagues Arnold Bennett, John Galsworthy and H.G.Wells. Woolf found fault with the “materialism” of these writers, that is, a disproportionate interest in the external trivia of the empirical world and a resultant inability to reveal character from the inside. She felt that these authors wrongly assumed that one could deduce the essential traits of a character from his *milieu*. (...) »

⁴² Elisabeth Wesseling – *idem*, pág. 69: « (...) The modernists focused on the ways in which the spatial and temporal aspects of external reality in our consciousness, the surrealists attempted to represent the operations of the subconscious, and the expressionists experimented with strategies for representing the external world in such a manner that it would reflect the emotions of the individual subject and so on. (...) »

⁴³ Elisabeth Wesseling – *idem*, pág. 70: « (...) the idea of history as an orderly and meaningful process with an inherent dynamics and purpose was throw into doubt, which had inevitable consequences for the status of historical knowledge. (...) The process can partly be regarded as the reception of the nineteenth-century skepticism about the meaning and intelligibility of history as articulated by Schopenhauer and much more importantly, Nietzsche. (...) »

⁴⁴ Elisabeth Wesseling – *idem*, pág.71: « (...) Far more radical was Theodor Lessing’s attacks on historicism in his *Geschichte als Sinngebung des Sinnlosen* (1919). (...) Like Nietzsche, Lessing rejected both Hegel’s teleology and Ranke’s objectivism, (...). He argued that the attribution of meaning and shape proceeds according to the interests of the historian, which clearly goes against Ranke’s tenet that the historian should suspend his own preconceptions. (...) »

In the United States, the so-called “new historians” criticized the historicist tradition from around 1910 onward. The “presentism” of the new historians made a virtue out of necessity, for they did not only hold that the historians are necessarily determined by the interests of the present, thus rejecting the ideal of objectivity, but also that they should consciously choose the interests of the present as guide to the past. (...) »

Croce outlined the perspectivist nature of historical knowledge by emphasizing that our versions of history are necessarily determined by the interests of the present. (...) »

A consequência lógica de toda esta nova conceptualização vai aportar numa subjectivização da historiografia e num questionar subjectivo da história/ conhecimento histórico, cuja ressonância se vai efectuar na redacção de romances históricos.⁴⁵

Rigorosamente, este impacto só se vai sentir depois do segundo conflito mundial, com a *nouvelle vague* (pós-modernista) do romance histórico, muito embora os seus *maîtres à penser* (ou à *rédigier*) se encontrem no Modernismo, mormente na tradição literária Anglo-Saxónica.⁴⁶

Uma primeira inovação que podemos observar no Modernismo, na redacção de romances históricos, é a *subjectivização da história*.

Basicamente (e em primeira instância...), há uma mudança de foco (e uma *rebelião contra o pai fundador*, Scott...) – como o modelo Scottiano se concentrava no desenho das circunstâncias externas e das personagens, com o fito de aí introduzir a história, os modernistas deram primazia à captação do exterior (da história) no interior consciente de cada indivíduo.

T.S. Eliot, no seu clássico “A Tradição e o Talento Individual”, elabora um conceito para a literatura do passado não como um processo diacrónico mas como um processo sincrónico de textos literários, que contêm em si próprios matérias de interesse. O “talento individual” age quando o escritor absorve estes textos literários na sua consciência, para aí instalar um seu contributo.

Assim se passa com a História: a História é concebida como um conjunto de blocos coesos que confluem para a construção de uma personalidade.⁴⁷

Em *Orlando*, o narrador reconta a história do seu(sua) biografado(a), desde o séc. XVI até 1928, absorvendo este(a) último(a) as características dos/pelos séculos em que transita.⁴⁸

⁴⁵ Elisabeth Wesseling – *idem*, pág. 72: « (...) A logical consequence of this concept, which explicitly allows for the subjectivity of historiography, is that history is rewritten whenever somebody studies the sources with a different question in mind, and sets out to construct a new pattern of coherence. (...) The critical revaluation of the historicist heritage achieved the overall effect that the possibility of an objective reconstruction of the past was thrown into doubt. (...) »

⁴⁶ Elisabeth Wesseling – *idem*, pp. 73-74: « (...) I would suggest that this phenomenon only came about World War II, with postmodernist innovations of the historical novel. (...) The large-scale postmodernist experiments in historical novel have retrospectively highlighted relevant precursors. Within the Anglo-Saxon literary tradition, Virginia Woolf (*Orlando*, 1928; *Between the Acts*, 1941) and William Faulkner (*Absalom, Absalom!*, 1936) have played a particularly important role in the reshaping of the genre. (...) the works mentioned only began to be read as historical novels around the beginning of the sixties. We may impute this time lag to the scarcity of modernist experiments in historical fiction. On the whole, modernist novelists took a greater interest in the retrieval of the personal, as opposed to the collective past, a focus which privileged the roman-mémoires rather than the historical novel. (...) »

⁴⁷ Elisabeth Wesseling – *Op.cit.*, pág.76: « (...) The subjectivization of history implies a similar view of history, which expands the subject-matter of Eliot essay – (...) History may then be conceived as a collection of building blocks for the construction of a profound personality. This strategy figures prominently in *The Sense of the Past*, *Orlando*, and *Joseph und seine Brüder*. (...) »

O efeito da subjectivização da história vai ter implicações no próprio personagem: se, no modelo Scottiano, as personagens são pretextos para a história (vide Edward Waverley), com uma transparência evidente, Orlando é uma personagem hermética, que só absorve a História e que corporiza a consciência histórica.⁴⁹

Podemos, igualmente, constatar uma contestação, na subjectivização da história, à *cor local* do modelo Scottiano e na *comprovação (obsessiva ?) documental* da época Vitoriana.⁵⁰

Outra forma de crítica à *cor local* pode ser verificada na obra póstuma da autora de *Mrs. Dalloway*, onde o passado é reconstituído segundo a forma de um cortejo, como diatribe (já mesmo na época de recepção de Scott) ao realismo externo exercido na obra de Scott.⁵¹

A transcendência da história pode ser encarada como a introdução de arquétipos de recorrência mítica, de molde a criar um vínculo entre o Passado e Presente, que ecoa a mitologia de *eterno recorrente*.

Desta forma, uma personagem, segundo esta estratégia, extrapola a sua identidade específica na obra para se integrar na condição (humana) Universal: por exemplo, a tragédia dos habitantes da Torre de Barbela identifica – se com a própria tragédia do destino de Portugal, como procuraremos elucidar, no momento propício.⁵²

⁴⁸ Elisabeth Wesseling, - *Op.cit.*, pág. 76: « (...) In her pose as Orlando's biographer, the external narrator in Woolf's novel recounts the course of the hero/heroine's life (...), Orlando lives through several epochs of English History (...). Orlando's character develops as she responds to the different characteristics of the historical epochs in question, although it possesses a stable core which remains unaffected by these changes. (...) »

⁴⁹ Elisabeth Wesseling – *idem*, pág. 77: « (...) Edward Waverley (...) is used as a transparent medium through which historical forces are revealed to the reader. Orlando, (...) is as opaque, mysterious personality who absorbs history as she changes through time, while her psyche constitutes the focus of interest in Woolf's Novel. (...) »

⁵⁰ Elisabeth Wesseling – *idem*, pág. 78: « (...) Woolf clearly pokes fun at the external realism of the historical novel in overtly debunking passages, such as hyperbolic exposition on the Great Frost which supposedly plagued the Elizabethans, (...). Her ironical preface lists a host of authorities who have supplemented the author's knowledge of various types of subject matter, such as the law

of real property (Orlando is engaged in a lawsuit that lasts several ages), the Russian language (the Elizabeth Orlando falls in love with a Russian princess), and other topics which are only obliquely related to the contents of the novel. (...) »

⁵¹ Elisabeth Wesseling – *idem*, pág. 79: « (...) *Between the Acts* flaunts its utter unconcern with the traditional objectives of the historical novel by presenting a sequence of historical epochs in the form of a pageant. (...) The form in which Woolf cast the history of England becomes charged with metahistorical implications if we regard it in the light of a recurrent objection (...) against Scott's fiction. Some critics deprecated his extensive descriptions of outward details as mere costumery. In 1828, an anonymous critic (...) anticipated his more famous successors by bluntly stating that Scott's picture of the past is a mere "pageant". (...) It seems to me that Virginia Woolf has taken this piece of criticism very seriously indeed, inferring from it that if our reconstruction of former epochs cannot rise above the level of pageantry, then pageant let it be. This literalization of the pageant metaphor can therefore be regarded as device for expressing a cavalier attitude toward the external realism of the classical historical novel. (...) »

⁵² Elisabeth Wesseling – *idem*, pp. 81 -82: « (...) This combination conjures up parallels between historically situated persons and events and transhistorical structures. (...) The drama of Thomas Stupen's life in Faulkner's novel not only embodies the racial problems on the American South but reverberates with earlier dramas in human history, as the novel's title itself indicates. (...) The figure of Orlando can be regarded as a reference to the Rosicrucian motif of the human being who has defeated death and lives on through the ages. (...) Modernist writers, (...), sought to salvage the bewildering mass of historical information by means of synoptic schemes which divert our attention from processes of historical change to the eternal recurrent. One could also say that

A *auto-reflexividade* é outra estratégia modernista que compacta a apreensão histórica no interior consciente, figurada numa personagem que se “assume” como historiador. Se a subjectivização da história concerne a organização da apreensão histórica na *psique*, a auto-reflexividade indaga o valor do próprio conhecimento feito na mente do historiador.⁵³

Assim, vai haver um corte com o modelo Scottiano (onde um narrador onisciente fornece as informações do passado), com a presença de um narrador que, primariamente, comenta as acções da personagem que se “assume” como historiador.

Também através dos comentários das actividades historiográficas da “personagem- historiador” e através da focalização múltipla, o escritor justapõe diversos pontos de vista do mesmo objecto histórico, mostrando a multiplicidade de interpretações.⁵⁴

Estas são, genericamente, as inovações que subjazem à dinâmica que os modernistas imputam ao romance histórico; procuraremos, agora, dissecar o rumo direccionado em Portugal, desde o seu desenvolvimento primordial até à data de publicação de *A Torre da Barbela* (1964).

5

Em Portugal, o Romance Histórico surge no séc. XIX, concomitante com o Romantismo, dado que esta estética privilegia o gosto pelo passado, nomeadamente pelo passado Nacional.

Podemos sintetizar, basicamente, a produção romanesca sob a forte tutela de Walter Scott.⁵⁵

modernist writers created a different type of link between past and present. The “mythical method” does not relate the two genetically as different stages in the same historical process, but through similarity or repetition. (...)»

⁵³ Elisabeth Wesseling – *idem*, pp.82-83: « (...) the subjectivization of history pertains to the organization of the psyche and is therefore informed by a psychological interest, whereas self-reflexivity pertains to an intellectual or epistemological concerns that coincide to a remarkable extent with the issues discussed by the philosophy of history. (...)»

⁵⁴ Elisabeth Wesseling – *Op. cit.*, pp. 84-85: « (...) The traditional formula of an external, omniscient narrator who relates an episode from the past, while frequently alternating his own observations with the perceptions of a participant in the historical action, is disrupted by the insertion of an additional narrative level, which is situated between the represented past and the primary narrator. The conventional narrative set-up of the historical novel is transformed into the structure of a primary narrator and/ or focalizer, who records the activities of historian-like characters, who are responsible for the historical part of the narrative as secondary narrators ad/or focalizers. (...)The commentaries upon the historiographical activities of historian-like characters in modernist novels expound the idea that the history is not an object “out there” which can be recovered in its totality, but a projection of the historian’s consciousness.(...) By juxtaposing diverging views on the same historical object, the novelist can “show” the polyinterpretability of the past.(...)»

⁵⁵ Scott não tem o exclusivo da influência, por exemplo em *Herculano*: « (...) Todavia Herculano não conheceu apenas Scott; Alfred de Vigny, Victor Hugo, Manzoni e o próprio Balzac podem ser considerados como outros tantos modelos (...)» in Maria de Fátima Marinho – *Op. cit.*, pág 56.

Como salienta Maria de Fátima Marinho, no estudo que consagra ao romance histórico português, nos romances históricos produzidos na época romântica,

«a voz narrativa é sempre na 3ª pessoa (ao contrário do que acontece em alguns romances históricos modernos), mas a focalização pode variar entre uma onisciência e uma onipresença invejáveis e a artificialidade de uma ignorância que se afecta para aumentar o interesse pela história que se lê.

Normalmente, a focalização é onisciente, mesmo se o narrador não o afirma directamente, o que, aliás, está de acordo com a técnica narrativa da época.»⁵⁶

Como é apanágio do romance desta época e como vimos no seu congénere inglês, Maria de Fátima Marinho assevera:

«A fraca reconstituição histórica e a construção de personagens (...) do séc. XIX parecem ser uma característica do romance histórico romântico em geral (...)»⁵⁷

Claro que convém remarcar o esforço de Alexandre Herculano como introdutor e “fixador” do género. Todo o desenvolvimento novelístico histórico subsequente (até inovações que assinalaremos aprazadamente) é-lhe devedor: «(...) Alexandre Herculano, como introdutor e teorizador merece lugar de destaque. Os seus romances padecem da fragilidade inerente à época em que foram produzidos: personagens românticas em fundo medieval, pouca importância da História para o desenrolar da trama, que, teoricamente, se poderia situar em qualquer data ou em qualquer lugar. Os epígonos de Herculano são inúmeros, havendo uma ou outra alteração pouco digna de realce»⁵⁸

Com as devidas peculiaridades, Rebelo da Silva, Almeida Garrett, Camilo Castelo Branco, Arnaldo Gama, Pinheiro Chagas e Alberto Pimentel, desenvolvem a sua novelística histórica, acordada com os preceitos consagrados pelo autor de *O Bobo*⁵⁹ (a produção romanesca não se esgota nestes autores, apenas destacamos os mais importantes).

⁵⁶ Maria de Fátima Marinho – *Op.cit.*, pág.49

⁵⁷ Maria de Fátima Marinho – *idem*, pág. 69.

⁵⁸ Maria de Fátima Marinho – *idem*, pág. 307

⁵⁹ Maria de Fátima Marinho – *idem*, pp.69-90: « (...) Era evidente ,desde a análise dos seus prefácios, o seu [Garrett] intento em chamar a atenção para os problemas do presente, enaltecendo a força popular e mostrando as arbitrariedades de uma classe

O primeiro *desvio* ao cânone tradicionalista vem pelo punho de Eça de Queirós, na *Ilustre Casa de Ramires* (1900). Como atenta a autora de *O Surrealismo em Portugal*, « (...) Sem grande margem de erro, poderíamos afirmar que *A Ilustre Casa de Ramires* mima satiricamente um processo típico do primeiro Romantismo e o seu ingénuo entusiasmo pela reconstituição histórica. A metanarrativa ajuda a desmistificar a realidade sociocultural, mostrando ostensivamente os seus processos de funcionamento. (...)»⁶⁰, o que faz com que o autor da *Tragédia da Rua das Flores* seja considerado como «(...) O primeiro grande crítico da concepção tradicional do romance histórico (...)», quando «(...) põe a nu os tiques e processos que sempre presidiam à feitura das obras.(...)»⁶¹

Dois romances, publicados em 1936, vão abrir uma segunda fissura no romance histórico antecipando uma ficção historiográfica pós-moderna, a saber, *Isabel de Aragão- rainha Santa* e *Aventura Maravilhosa*, respectivamente de Vitorino Nemésio e Aquilino Ribeiro:

«(...) Aquilino Ribeiro, (...), concebe uma história alternativa sobre o destino de D. Sebastião, depois de Alcácer Quibir, manifestando uma grande modernidade decorrente

habituada ao poder. A figuração histórica serviu-lhe apenas como pano de fundo de uma moda literária que era difícil de escapar. [...]

Sem o grau de paixão e desespero que caracteriza as personagens dos romances de Herculano, as obras de Rebelo da Silva pretendem retratar várias épocas da nossa história (nomeadamente a Idade Média e o séc. XVIII), pondo em relevo não só a actuação política de alguns reis, mas sobretudo as suas actuações privadas, a par de personagens inventadas que com eles contracenam, num à-vontade que, momentaneamente, pode fazer esquecer o leitor da veracidade de umas e fictividade das outras.[...]

Enredos Camilianos e personagens Camilianas (...) possuem sentimentos próprios do século XIX, apesar de se situarem duzentos anos antes. Um certo preciosismo da narração, com a indicação de topónimos lisboetas anteriores ao terramoto de 1755, destina-se exclusivamente a forçar uma cor local exterior que não possui correspondente efectivo na parte fulcral da diegese. [...]

Arnaldo Gama, (...) possui uma concepção didáctica da História, apresentando inúmeras notas explicativas e informativas e considerando que bastaria um pequeno enredo amoroso num fundo verídico. (...) Imbuído de um forte cariz romântico, Arnaldo Gama tenta reconstituir determinados momentos históricos, colorindo-os com intrigas romanescas que em nada se diferenciam das existentes nos romances da actualidade. [...]

(...) Pinheiro Chagas foi também autor de vários romances históricos, onde se notam já certas diferenças em relação a Herculano, Rebelo da Silva ou Arnaldo Gama. (...) Os três derradeiros romances (...) possuem uma efabulação mínima e partem de princípios que os afastam de princípios que os afastam das produções mais antigas. (...) Com efeito, se pensarmos na diegese destes três romances, percebemos perfeitamente qual o método que Pinheiro Chagas resolveu adoptar. *A Jóia do Vice-Rei*, narra a partida para a Índia de D. Francisco de Almeida e seu filho e a morte contra os rumes; *A Descoberta da Índia* contada por um Marinheiro mais não é do que o relato singelo da descoberta do caminho marítimo da Índia; o *Naufrágio de Vicente Sodré*, sobrinho de Vasco da Gama, provocado pela sua excessiva ambição de riquezas. Não há intriga amorosa nem propriamente histórica romanesca.

Esta tomada de posição de Pinheiro Chagas nas suas produções da última década do século XIX (com excepção de *A Marquesa das Índias*) pode já significar a mudança que se começava a sentir na concepção do romance histórico e que terá alguns cultores como Antero de Figueiredo e Afonso Lopes Vieira. (...)

Alberto Pimental situa frequentemente os seus no passado, embora este nem sempre possua a mesma importância no desenrolar na diegese. A aposição do subtítulo de *romance histórico* a parece não corresponder necessariamente a um maior destaque dos movimentos político-sociais (...), mas (...) a produção romanesca de Alberto Pimentel não traz grande novidade em à concepção do romance histórico tradicional, nem à elaboração da intriga.(...)

⁶⁰ Maria de Fátima Marinho – *Op. cit.*, pág.113.

⁶¹ Maria de Fátima Marinho – *idem*, pág.307

das novas concepções da História e da consciência da sua incontornável relatividade. No mesmo ano, Vitorino Nemésio, ao tentar a biografia da rainha Santa, foge ao episódio, para centrar o discurso na iteratividade, que daria o tom certo e objectivo da mentalidade da época.

A novidade da obra de Nemésio, não reside na visão que apresenta da rainha, que basicamente não se afasta da tradicional, mas na forma como o discurso histórico se equaciona, fugindo a uma facticidade particularizante, para se centralizar na periclitante dialéctica entre o sabido e o pressentido, o histórico e o imaginado.(...)»⁶²

Ruben A. situa-se neste caldo de transformação; a sua *A Torre da Barbela* antecipa alguns processos de ficção pós-moderna, ficando nessa suspensão de duas tendências. Mas a originalidade desta sua obra provém de uma influência insofismável com a cultura literária anglo-saxónica, em particular, com o romance *Orlando*, de Virgínia Woolf. É o que pretendemos exemplificar, mostrando, a influência pioneira desta cultura/obra no mesmo.

⁶² Maria de Fátima Marinho – *Op. cit.*, pág.307.

II

1

A Paródia como teoria legitimadora de um confronto.

A paródia é um jogo.

Vladimir Nobokov, *Strong Opinions*

Antes de procurarmos desenvolver o projecto (isto é, o confronto das duas obras em questão) que nos propomos realizar, gostaríamos, no entanto, de especular teoricamente sobre o conceito que lhe serve de energia mobilizadora. A sua fundamentação advirá, fundamentalmente, do livro consagrado à mesma temática de Linda Hutcheon⁶³, embora seja convocado outro material crítico.

Simon Denith defende que a paródia, em termos de produção textual, é uma entre inúmeras possibilidades de alusão fora dos textos produzidos, pela qual uma expressão ou um dado *corpus* alude ou se distancia de outro.⁶⁴

Linda Hutcheon propõe uma definição de paródia, partindo da etimologia do vocábulo: “para” (‘contra’, ‘oposição’, ‘ao longo de’ – este último visado por Hutcheon) e “odos”(‘canto’) e conclui que a paródia é uma repetição de um dado texto, com diferença, com uma distância crítica entre o texto matricial e o texto parodiado, com recurso(não é imprescindível) à ironia, tendo esta uma função bem-humorada ou depreciativa.⁶⁵ A paródia é uma prática textual que opera por sobreposição estrutural dos textos que incorporam, produzindo uma síntese bitextual, reforçando o seu carácter de diferença, não semelhança.⁶⁶ É uma repetição que inclui distância crítica.⁶⁷

⁶³Linda Hutcheon – *A Theory of Parody*, London: Methuen & Co, Ltd., 1985. Para o presente trabalho utilizaremos a tradução: _____ - *Uma Teoria da Paródia*, Lisboa: Edições 70, 1989.

⁶⁴Simon Denith – *Parody*, London: Routledge, 2000, pág.6: « (...) parody is one of many forms of intertextual allusion out of which texts are produced.

In this sense, parody forms part of a range of cultural practices which allude, (...), to precursor texts. (...)»

⁶⁵Linda Hutcheon – *Op.cit.* pp.47-48: « (...) A maioria dos teóricos da paródia remontam a raiz etimológica do termo ao substantivo grego *parodia*, que quer dizer «contra- canto» e ficam-se por aí. Se olharmos mais atentamente para a raiz obteremos, no entanto, mais informação. A natureza textual ou discursiva da paródia (por oposição à sátira) é evidente no elemento *odos* da palavra, que significa canto. O prefixo *para* tem dois significados, sendo geralmente mencionado apenas um deles – ode «contra» ou «oposição». Desta forma, a paródia tornou-se uma oposição ou contraste entre os textos. (...)»

No entanto, *para* em grego também pode designar «ao longo de» e portanto existe uma sugestão de um acordo ou intimidade, em vez de um contraste. (...) A paródia é, pois, na sua irónica «transcontextualização» e inversão, repetição com diferença. está implícita uma distância entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia tanto pode ser apenas bem -humorada, como pode ser depreciativa; tanto pode ser criticamente construtiva como pode ser destrutiva. (...)»

⁶⁶Linda Hutcheon – *idem*, pág.50: « (...)A paródia é uma síntese bitextual (...),ao contrário de formas monotextuais, como o pastiche, que acentuam a semelhança e não a diferença. Em certo sentido, pode dizer-se que a paródia se assemelha à metáfora. Ambas exigem que o descodificador construa um segundo sentido através de interferências acerca de informações superficiais e

Pela relação intertextual que mantém⁶⁸, a paródia é, amiúde, confundida com as demais práticas intertextuais que, com ela e de alguma forma, se predispõem a algum equívoco, sendo essas mesmas formas o *pastiche*, a sátira e o burlesco, a citação e a alusão. Claro que todo esse equívoco provém da noção bastante dilatada, desde a época clássica e sua sucedânea Renascentista - a de que a arte e a difusão dela se faria por meio da imitação⁶⁹.

A paródia distingue-se do *pastiche* pelo seu posicionamento em relação ao texto parodiado; enquanto a paródia visa salientar diferença, a sátira actua por *parentesco* (semelhança), por um *decalque* e por uma dependência mais fortes em relação texto que pretende criticar.⁷⁰

A sátira confunde-se, estreitamente, com a paródia pelo facto de haver uma apropriação *comensalística* de ambas; todavia, o destaque incide na intenção judicativa da primeira: sempre com a finalidade de criticar e escarnecer, podendo apelar à paródia, na sua realização⁷¹.

Um exemplo de paródia englobando a sátira é o conhecido romance(ou a reconhecida paródia...) de Jane Austen, *Northanger Abbey* (1818), onde, por meio de procedimentos

complemente o primeiro plano com o conhecimento e reconhecimento de um contexto em fundo. (...) Conquanto a realização e a forma da paródia sejam os de incorporação, a sua função é de separação e contraste. Ao contrário da imitação, da citação ou até da alusão, a paródia exige essa distância irónica e crítica. (...)»

⁶⁷Linda Hutcheon – *idem*, pág. 54: « (...) a paródia é, pois, repetição, mas repetição que inclui diferença (...); é imitação com distância crítica, cuja ironia pode beneficiar e prejudicar ao mesmo tempo. Versões irónicas de «transcontextualização» e inversão são os seus principais operadores formais, e o âmbito de *ethos* pragmático vai do ridículo desdenhoso à homenagem reverencial.(...)»

⁶⁸Linda Hutcheon – *idem*, pp.54-61: « (...) embora a minha teoria da paródia seja intertextual na sua conclusão tanto do decodificador como do texto, o seu contexto enunciativo é ainda mais vasto: tanto a codificação como o compartilhar de códigos entre produtor e receptor são centrais.(...) A paródia está, pois, relacionada com o burlesco, a farsa, o *pastiche*, o plágio, a citação e a alusão, mas mantém-se distinto deles, Partilha com eles uma restrição de foco: a sua repetição é sempre de outro texto discursivo. O *ethos* desse acto de repetição pode variar, mas o seu “alvo” é sempre intramural neste sentido.(...)»

⁶⁹Linda Hutcheon – *idem*, pág. 55: « (...) A crença clássica e renascentista no valor da imitação como meio de instrução tem sido transmitida através dos séculos. (...) Mas a imitação, em tais contextos, significava muitas vezes *pastiche* ou paródia.(...)»

⁷⁰Linda Hutcheon – *idem*, pág.55: « (...) Todavia, parece-me que a paródia procura de facto a diferenciação no seu relacionamento com o seu modelo; o *pastiche* opera mais por semelhança e correspondência. (...) O *pastiche* será com frequência uma imitação, não de um único texto(...),mas das possibilidades infinitas de textos. (...)»

⁷¹Linda Hutcheon – *idem*, pág. 62: « (...) a razão óbvia para a confusão de paródia e sátira (...) é o facto de os dois géneros serem muitas vezes utilizados conjuntamente.

A sátira utiliza, frequentes vezes, formas de arte paródicas, quer para fins expositórios, quer para fins agressivos(...), quando aspira à diferenciação textual como veículo. Tanto a sátira como a paródia implicam distanciamento crítico e, logo, julgamentos de valor, mas a sátira utiliza geralmente essa distinção para fazer uma afirmação negativa acerca daquilo que é satirizado - «para distorcer, depreciar, ferir» (...).

Na paródia moderna, no entanto, verificámos não haver um julgamento negativo necessariamente surgido no contraste irónico dos textos. A arte paródica desvia de uma norma estética e inclui simultaneamente essa norma em si, como material de fundo. Qualquer ataque real seria autodestrutivo. (...)»

paródicos, está patente uma sátira ao romance gótico e, em particular, ao *The Mysteries of Udolpho*, de Ann Radcliff.⁷²

O burlesco (e também a farsa) diverge da paródia pela sua essência ridicularizadora.⁷³

A citação também se destaca da paródia pela intenção com que utilizada; a *incompatibilidade* está reforçada na já citada “distanciação crítica” da paródia, ausente da citação.⁷⁴

A alusão também tem uma identidade específica distinta da paródia, embora mantenha com a segunda uma mesma prática de convocação de textos; contudo, a alusão não cria uma derivação para um texto novo (parodiado), mantendo uma relação de dependência na convocação que, desses mesmos textos, faz.⁷⁵

Desta forma, na órbita da intertextualidade, verificamos a gravitação comum da paródia para com as outras formas intertextuais, mantendo uma rotação muito específica que lhe advém da própria diferença que gera.⁷⁶

Se a paródia, como vimos, é uma arte diferenciada⁷⁷ que tem um procedimento próprio, procuraremos analisar melhor o seu alcance e a sua natureza.

⁷² Simon Denith, *Op.cit.*, pp.64 -65: « (...) parody is especially evident in *Northanger Abbey*. (...) The irony of Jane Austen's prose, therefore, so important in indicating the distance between mystified ideas and 'life as it really is', is dependent upon a pervasive of lightly indicated capacity for parody. (...)»

⁷³ Linda Hutcheon – *Op. cit.*,pág. 58: « (...) Tanto o burlesco como a farsa envolvem o ridículo, a paródia não. Esta diferença no *ethos* requerido é certamente uma das coisas que distingue estas formas, pelo menos segundo o que arte moderna ensina(...)».

⁷⁴ Linda Hutcheon – *idem.*, pp.59-61 «(...) quando Margaret Rose define paródia como a “citação crítica da linguagem literária (...) com efeito cómico” (...) a metáfora literalizou-se de súbito. (...) Mas será lícito inverter isto e afirmar que toda a paródia é, consequentemente, citação? Julgo que não, apesar do facto de existirem actualmente em preparação argumentos convincentes no sentido de tornarem a citação o modelo para toda a escrita (Compagon, 1979). A repetição “transcontextualizada” é sem dúvida uma característica da paródia, mas a distanciação crítica que define a paródia não está necessariamente implícita na ideia de citação: referir-se a um texto como paródia não é o mesmo que referir-se a ele, ainda que a paródia tenha sido esvaziada de qualquer característica definidora que sugira o ridículo. Ambas são, no entanto, formas que “transcontextualizam” e poder-se-ia argumentar que qualquer mudança de contexto requer uma diferença de interpretação(...). Em ambas existiria, portanto, aquela tensão entre assimilação e dissimilação que Herman Meyer (...) via na utilização da citação no moderno romance alemão. Da mesma forma, ambas abarcariam um amplo âmbito do *ethos*, do reconhecimento, da autoridade ao jogo livre e ambas exigiriam certos códigos comuns que permitissem a compreensão. A citação, por outras palavras, embora fundamentalmente diferente da paródia em alguns aspectos, está também estrutural e pragmaticamente próxima o suficiente para que o que de facto aconteça seja que a citação se torne uma forma de paródia, em especial na arte da paródia.(...)»

(...)A paródia tem uma determinação bitextual mais forte do que a citação simples ou até alusão: partilha tanto o código de um texto a particular a ser parodiado, como o código paródico genérico em geral (...). »

⁷⁵ Linda Hutcheon, *idem*, pág. 61:« (...) Incluo a alusão aqui, porque também ela tem sido definida de maneiras que a têm levado a ser confundida com a paródia. A alusão é “um expediente para a activação simultânea de dois textos” (Ben – Porat, 1976, 107) mas fá-lo essencialmente através de correspondência – não da diferença, como é o caso da paródia. Todavia, alusão irónica estaria mais próxima da paródia, embora a alusão, em geral, se mantenha uma forma menos conseguida ou “predeterminada” que a paródia (...), a qual deve assinalar diferença de alguma forma. (...)»

⁷⁶ Linda Hutcheon – *idem*, pág. 61: «(...) A paródia está, pois, relacionada com o burlesco, com a farsa, com o pastiche, o plágio, a citação e alusão. Partilha com eles uma restrição de foco: a sua repetição é sempre de outro texto discursivo. O *ethos* deste acto de repetição pode variar, mas o seu “alvo” é sempre intramural nesse sentido. (...)»

⁷⁷ Linda Hutcheon – *idem*, pág. 62: «(...) A arte paródica desvia de uma norma estética e inclui simultaneamente esse norma em si, como material de fundo. (...)»

O que nos parece pertinente aferir é que a paródia sofreu de um *equivoco* ao longo dos tempos pela sua confusão terminológica⁷⁸; pela ocorrência (ou co-ocorrência) retórica da ironia⁷⁹, paródia e sátira comungam (ou comungavam...) de um mesmo âmbito.

A concessão de heterogeneidade era apenas na diferença séria de crítica, o que é extremamente redutor.

A novidade revolucionária que a paródia traz consigo é a «fusão» e posterior síntese dos textos que incorpora ou parodia, imbricando ou (não) um sentido negativo ao texto predecessor⁸⁰ (o que equivale dizer que nem sempre o texto matricial conduz o texto parodiado à ironia...⁸¹).

Gostaríamos, igualmente, de salientar o processo (aparentemente) paradoxal que subjaz e preside ao processo específico de concepção discurso paródico e que envolve dois *modus operandi* distintos: *autoridade* e *transgressão*.⁸²

Convocando alguma teorização de Bakhtin, podemos, facilmente, elucidar a questão: Bakhtin contextualiza a emergência da paródia no esmorecimento da Idade Média e com o surgimento da Idade Moderna, com o carnaval. A paródia nasceu por contraponto a uma cultura oficial (religiosa)⁸³. Claro que este argumento não está isento de alguma refutação⁸⁴, mas é o ponto de partida para uma definição *primária* que procuramos perorar – o reconhecimento de uma cultura oficial (e religiosa) instaura a *norma*, ou seja, a *autoridade* e o contraponto formata a *transgressão*.

⁷⁸ - Linda Hutcheon – *idem*, pág.72: «(...) uma das razões para a confusão terminológica entre sátira e paródia reside na sua utilização comum como estratégia retórica. Os críticos ajudam-nos a confundir-nos quando anunciando que “a sátira deve parodiar o homem”(...) e que a ironia e sátira ocultas contra o texto parodiado” constituem parte necessária parado efeito paródico de uma obra(Rose 1979, 27). (...)»

⁷⁹ Linda Hutcheon – *idem*, pág. 72: « (...) Como tropo, a ironia é fundamental para o funcionamento da paródia, como para o da sátira, mas não necessariamente da mesma maneira. A diferença importante emana do facto de a ironia possuir uma especificidade simultaneamente semântica e pragmática. (...)»

⁸⁰ Linda Hutcheon – *idem*, pág.74: « (...) texto paródico foi definido como uma síntese formal, na incorporação em si mesmo de um texto que lhe serve de fundo. Mas o duplicar textual da paródia (...) tem como função assinalar a diferença (...) Se bem que a paródia não seja, de forma alguma, sempre satírica (...), a sátira utiliza, com frequência, a paródia como veículo para ridicularizar os vícios ou loucuras da humanidade, tendo em vista a sua correcção. Esta mesma definição orienta a sátira para uma avaliação negativa e uma intenção correctiva. A paródia moderna, por outro lado, raramente possui tal limitação avaliadora ou intencional

⁸¹ Linda Hutcheon – *idem*, pág. 78: «(...) Mas aprendemos com outras formas de arte modernas que a distanciação crítica entre a paródia em si e o texto que lhe serve de fundo nem sempre conduz à ironia às custas da obra parodiada. (...)»

⁸² Linda Hutcheon – *idem* – pág. 89: «(...) O status ideológico da paródia é subtil: as naturezas textual e pragmática da paródia implicam ao, mesmo tempo, autoridade e transgressão e ambas devem ser tomadas em consideração (...)»

⁸³ Simon Denith – *Op. cit.*, pp.22-23: «(...) In late medieval and Early Modern Europe especially, he argues, the popular institution of carnival, with its feasting, its celebratory enactments of the overthrowing of authority, and its militantly anti-authoritarian debunking of sacred and official rituals and languages, provides the social ground for the grotesque realism, mimics, multiple. Multiple registers, and parodies (...). In this extended Bakhtinian view, then, parody is both a symptom and a weapon in the battle between popular cultural energies and the forces of authority which seek to control them.(...)»

⁸⁴ Simon Denith – *idem*, pp. 23: « (...) Many of these particular accounts that Bakhtin gives, especially of the medieval sacred parody and some Early Modern forms, do not bear up under careful scholarly scrutiny.(...)» e Linda Hutcheon - *Op. cit.*, pág.

Assim, seguindo o fio condutor argumentativo Bakhtiano, a paródia constituir-se-ia por uma forma de «discurso duplo» ou de «direcção dupla», dado a coexistência da “autoridade” e da “transgressão”, nomeadamente, no que concerne o desenvolvimento do romance em prosa europeu, que tinha nascido por um processo de «tradução livre e transformadora».⁸⁵

Estas considerações de Bakhtin sobre a paródia carnavalesca tornam-se pertinentes se atentarmos no facto de muitas produções contemporâneas comungarem de uma mesma posição entre a “autoridade” e a “transgressão – basta pensar nas hodiernas manifestações da cultura *pop*⁸⁶ ou, até, nas visões alternativas da História da ficção histórica pós-moderna.

Salientemos, ainda, outro princípio (aprioristicamente, antitético...) que completa o discurso paródico, a *transgressão autorizada*, onde temos que considerar dois aspectos: um primeiro, onde a “autoridade” reconhece a “transgressão”; um segundo, no qual se verifica a admissão de uma ordem invertida do primeiro aspecto, operando-se, posteriormente, uma distanciação da *norma*(“autoridade”)⁸⁷. A título exemplificativo, gostaríamos de citar uma passagem do romance de António Lobo Antunes, *As Naus*, para traçar um paralelo com o que foi proferido:

«Foi então que topámos com um grande aparato militar de castelhanos protegendo uma tenda alumiada de barraca de feira, centenas de estandartes, bandeiras e cozinhas de campanha, cirurgiões que amolavam bisturis e ilusionistas que divertiam a tropa, e uma sentinela que nos informou que o rei Filipe se reunia com os seus marechais na roulote do Estado-Maior a combinar a invasão de Portugal, porque D.Sebastião, aquele pateta i-

94: «(...) apesar das limitações da opinião sobre a paródia moderna, muitas das suas opiniões teóricas sobre o Carnaval primitivo são surpreendentemente adequadas e esclarecedoras em relação à situação estética e social contemporânea.(...)»

⁸⁵ Linda Hutcheon - *Op. cit.*, pág. 93

⁸⁶ Linda Hutcheon – *idem*, pp.94-95: «(...) A metaficção contemporânea, (...), existe - tal como o Carnaval -nessa fronteira entre a literatura e a vida, negando enquadramento e ribaltas. Como tal, partilha de “um novo sistema de performance” do pós-modernismo”(...) Tanto a sua forma como o seu conteúdo podem operar subvertendo as estruturas autoritárias lógicas, formalistas. A abertura ambivalente da metaficção contemporânea talvez sugira também que os mundos medieval e moderno podem não ser tão fundamentalmente diferentes como gostaríamos de pensar. (...) Vivemos no mundo do medo das consequências do que os nossos antepassados designavam, sem ironia, por “progresso”, urbanização, tecnologia, etc. Também nós desenvolvemos formas “festivas-populares” como resposta a isto. Mas chamamos à nossa cultura folclórica de hoje pop; Andy Wahrol, os Roolling Stones ou o fenómeno *punk* assinalam o protesto. (...)»

⁸⁷ ⁸⁷ Linda Hutcheon - *idem*, pág.95:«(...) Bakhtin parece ter desvendado o que creio constituir outro princípio subjacente a todo o discurso paródico: o paradoxo da transgressão autorizada das normas. Bakhtin descreve o carnal subversivo como sendo realmente “consagrado pela tradição” , quer social, quer eclesiástica(.). Portanto, embora este festival popular e as suas formas manifestas existiam fora de “formas cerimoniais e de cultos oficiais, eclesiásticas, feudais e políticas sérias”(…), ao serem assim, postulam de facto essas mesmas normas. O reconhecimento do mundo invertido exige ainda um conhecimento da ordem do mundo que nverte e, em certo sentido, incorpora. A motivação e a forma do carnavalesco derivam ambas da autoridade: a segunda via do Carnaval só tem sentido em relação com a primeira vida oficial. (...)»

nútil de sandálias e brinco na orelha, sempre a lambar uma mortalha de haxixe, tinha sido esfaqueado num bairro de droga de Marrocos por roubar a um maricas inglês, chamado Oscar Wilde, um saquinho de Liamba.»⁸⁸

A figura de D. Sebastião surge metamorfoseada, subvertida, adulterada em relação ao seu desenho canónico, ou, se quisermos, à sua versão oficial., como aliás, pretende a ficção histórica pós-moderna, questionando a História.⁸⁹ Naturalmente, está implícito o conhecimento da versão de D. Sebastião, enquanto rei de Portugal.

Concomitantemente, a transgressão autorizada destrona normas literárias, apropriando-se de outros textos, que, em última análise, podem ilegitimar a propriedade da obra de arte, o que dota(rá) a paródia de um carácter ameaçador.⁹⁰

Por conseguinte, como afirmamos anteriormente, quando a paródia faz uma transgressão autorizada, está a caucionar a própria existência da do texto que parodia.⁹¹

Uma natural consequência deste *paradoxo da paródia* acarreta dois tipos de vectores na sua manifestação: pode ser normativa ou revolucionária; não obstante, esta consequência advém do seu próprio *código genético* - repetição, com diferença crítica.⁹²

Talvez um bom exemplo do supracitado seja a famosa «homenagem a Cesário Verde», de Mário Cesariny de Vasconcelos e poema «De tarde», de Cesário Verde, vistos como um bom exemplo de paródia intertextual:

⁸⁸ António Lobo Antunes – *As Naus*, Lisboa: Publicações D. Quixote., 1988: pp.193-194

⁸⁹ Ana Margarida Ramos - «A ficção de uma viagem de regresso à pátria. Um olhar sobre *As Naus* de António Lobo Antunes», in *Revista da Universidade de Aveiro - Letras*, nº 18, Aveiro: 2001, pp. 7-18: « (...)Inserindo-se numa linha ficcional que reflecte a contemporaneidade portuguesa ou a sua história mais ou menos recente, António Lobo Antunes, em *As Naus*, recria, de uma forma original pelo recurso à paródia e à desconstrução, o conceito de Portugal e a especificidade de ser português (...)O fio condutor para a leitura da obra *As Naus* passa por uma visão negativa e pessimista da sociedade portuguesa dos nossos dias. A parodização de figuras e acontecimentos funciona, de acordo com Hutcheon (1985), como uma aproximação afectiva aos elementos retratados e como um afastamento crítico desses mesmos objectos. Aqui também só se parodia aquilo que se ama, se admira e às vezes quase se venera.(...) Por outro lado, a desmistificação das figuras históricas permite a sua humanização e consequente aproximação. Ao pegar em Camões amargurado às voltas com a sua epopeia na gare de Alcântara, em D. Manuel com a sua coroa de plástico, ou ainda em D. Sebastião esfaqueado em Marrocos, o autor persegue a alcança objectivos distintos: critica um povo que vive, ainda hoje, demasiado ligado ao passado; parodia um género literário (romance histórico) também ele excessivamente utilizado, ao mesmo tempo que recorre a alguns dos seus condimentos; reflecte sobre a actualidade de Portugal e desmistifica uma história e alguns mitos (D. Sebastião e Alcácer-Quibir), esvaziando a memória nacional e chamando um país à realidade que continuava a ignorar. (...)»

⁹⁰ Linda Hutcheon – *Op. cit.*, pp.96: «(...) Mas a paródia também pode ser vista como uma força ameaçadora, anárquica até, que põe em questão a legitimidade com outros textos. Ela “desrealiza e destrona normas literárias” (Shlonsky, 1966, 799). A outro nível, a apropriação (empréstimo ou plágio) da propriedade doutrinária por em questão o *satus* aceite da arte como bem individualizado.(...)»

⁹¹ Linda Hutcheon – *idem*, pág.97: « (...) É nesse sentido que a paródia é a guardiã do legado artístico, definindo não só onde está a arte, mas donde ela veio.(...)»

Talvez o modelo histórico deste processo paradoxal de transgressão autorizada na paródia poderia ser a peça satírica grega. Esta era apresentada após uma trilogia de tragédias, e essencialmente reelaborava, de forma paródica, o material sério das três peças que a precediam. Esta peça era, desta forma, legitimada e tornada canónica como as próprias tragédias (...).»

⁹² Linda Hurcheon - *idem*, pp.98-99: « (...) A pressuposição quer de uma lei, quer da sua transgressão, bifurca a pulsão da paródia: ela pode ser normativa e conservadora, como pode ser provocadora e revolucionária. (...) E julgo que é o paradoxo da sua transgressão autorizada que está na origem desta aparente contradição. A paródia é normativa na sua identificação com o outro, mas é contestatária na sua necessidade edipiana de distinguir-se do outro anterior. (...)»

«De Tarde»

*Naquele pic-nic de burguesas,
houve uma coisa simplesmente bela,
E que, sem ter história nem grandeza,
Em todo o caso dava uma aguarela.*

Foi quando tu, descendo do burrico,

Foste colher, sem imposturas tolas,

A um granzoal azul de grão-de-bic

Um ramalhete rubro de papoulas.

«homenagem a Cesário Verde»

*Aos pés do burro que olhava para o mar
depois do bolo rei comeram-se sardinhas
com as sardinhas um pouco de goiabada
e depois do pudim, para um último cigarro
um feijão branco em sangue e rolas cozidas*

Pouco depois, em cima duns penhascos,

Nós acampávamos, inda o Sol se via;

E houve talhadas de melão, damascos,

E pão-de-ló molhado em malvasia.

Pouco depois cada qual procurou

com cada um o poente que convinha

Chegou a noite e foram todos para casa ler Cesário

Que ainda há passeios ainda há poetas cá no país!⁹³

Mas, todo púrpuro a sair da renda

Dos teus dois seios como duas rolas,

Era o supremo encanto da merenda⁹⁴

Como afirma José Cândido Martins, estamos perante «uma forma de diálogo plural e irónico entre dois (...)» textos. A forma como Mário Cesariny de Vasconcelos parodia o texto matricial é feita através de um contraste (diferenciação) que integra o grotesco e o exagero⁹⁵. Se no texto Cesariano temos a descrição de um quadro campestre – aproximado com *Le Déjeuner sur l'herbe* – através da captação impressionista da realidade –, onde a cromação conflui para um evidente (e acentuado) erotismo da figura feminina, «a burguesinha»⁹⁶, em Cesariny, com a justaposição de um vocabulário pan-

⁹³ Mario Cesariny de Vasconcelos – *Pena Capital*, Lisboa: Assírio&Alvim, 1982, pág.13.

⁹⁴ Cesário Verde – *O Livro de Cesário Verde e poesias dispersas*, Lisboa: Europa-América, 1988, pág. 112.

⁹⁵ José Cândido Martins - «A paródia carnavalesca no surrealismo português e a teorização de Mikhail Bakhtine», in *Letras&Letras*, <http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/letras/candid06.htm>

⁹⁶ Helder Macedo – *Nós: Uma Leitura de Cesário Verde*, Lisboa: Editorial Presença, 1999, pág.145: «(...)A analogia entre o poema e uma aguarela é totalmente justificada. “De Tarde” é um quadro impressionista transposto em palavras – um “Déjeuner sur l'herbe” – que especificamente se dirige à imaginação visual do leitor: no primeiro plano, o vermelho intenso das papoulas que emergem de

tagruélico grotesco, «bolo-rei», «sardinhas», «goiabada», «pudim», «um feijão branco em sangue e rolas cozidas», temos uma alusão muito mais arrojada da sexualidade, «Pouco depois cada um procurou/com cada um o poente que convinha», sugere um efeito revolucionário – *et pour cause*, transgressor - do texto parodiado, através da mordacidade e do humor, suscitando um quadro *pequeno-burguês*⁹⁷.

Procurando, ainda, repescar noções opostamente diferenciadas, a *transgressão autorizada* penhora a demarcação da sátira e da paródia, pois «não autoriza, mas ridiculariza a transgressão de normas sociais, embora possa legitimar parodicamente normas literárias»⁹⁸.

Ao expressar a sua *indignação* face ao primitivo texto, o seu propósito é sempre moralizador, donde há uma relação de dependência (inferioridade) por parte do texto visado, muito embora haja uma relação de imitação do suporte glosado.

Não obstante, a tendência é inversa, pois a sátira é normativa, acentuando a crítica no desvio.⁹⁹

A situação do romance contemporâneo ou da metaficção contemporânea veio *esbater* a aparente “pulsão normativa/conservadora” da paródia, estando muito próxima da paródia carnavalesca de Bakhtin, onde interagem, como vimos, formas eruditas e populares, depois de uma grande predominância de um elitismo do modernismo e da antecessora distinção ideológica, no séc.XIX, entre «cultura alta» e «cultura baixa».¹⁰⁰ Neste sentido, a ficção de hoje democratizou e resgatou o compromisso que existia na é-

um “décolletée” rendilhado contraste, em cor e textura, com as “duas rolas” brancas dos seios de uma rapariga que sobressai de entre os pequenos grupos que merendam, sentados em volta de dourados melões, damascos, um bolo, uma garrafa de vinho doce(...).

No fundo, os “burricos” pardos, o azul surpreendente de um campo, e o sol vermelho do fim da tarde.

Os pormenores da composição podem variar na imaginação individual de cada leitor, mas o seu ponto dominante tem inevitavelmente de ser o “ramalhete rubro das papoulas” (...).

Como no vilancete camoniano sobre a núbil Lianor que vai à fonte (“Cinta de fina escarlata”, “fita de cor de encarnado”) a simbologia das cores sugere o erotismo expectante da não menos núbil burguesinha que, nesta excursão, “era o supremo encanto da merenda”. (...)»

⁹⁷ Maria de Fátima Marinho – *O Surrealismo em Portugal*, Lisboa: INCM, 1987, pág.378: «(...) não será de estanhar, dado o gosto pelo humor já varias vezes demonstrado por Cesariny, que esse texto seja uma paródia do conhecido poema de Cesário, “De Tarde”. (...)»

⁹⁸ Linda Hutcheon – *Op. cit.*, pág. 100.

⁹⁹ Linda Hutcheon – *idem*, pág. 101: «(...) A sátira tende a defender normas; ridiculariza para levar o desvio a concordar – ou costumava fazê-lo. (...)»

¹⁰⁰ Linda Hutcheon – *idem*, pág. 103: «(...) O “elitismo” que caracterizou (...) o modernismo literário – o seu respeito pela forma e construção, e também pela razão e pela “verdade” psicológica – foi desafiado pela literatura pós-modernista. (...)»

Por certo que uma das formas mais directas de contestação paródica ao “elitismo” modernista, melhor, ao academismo, tem sido a tentativa, por parte da ficção recente, de destruir a separação arnoldiana oitocentista entre alta e baixa cultura, (...). Típico desta nova ficção auto-reflexiva alta/baixa é a obra paródica de Tim Robins Há duas epígrafes no seu livro, uma de William Blake e outra de Roy Rogers.(...)»

poca visada por Bakhtin¹⁰¹; aliás, cumpre dizer que a ficção de hoje é, ironicamente, em muito maior escala, mais paródica e mais dialógica.¹⁰²

Para concluir, «(...) Talvez a paródia possa florescer hoje por vivermos num mundo tecnológico em que a cultura substituiu a natureza com o tema da arte.(...)Bakhtin achava que a paródia primitiva paródia preparava o caminho do romance, distanciando a linguagem da realidade, tornando aberto o artifício que, de facto, define toda a arte. O que lemos hoje nas obras desses metafictionistas obsessivamente paródicos e enciclopédicos - de Jorge Luís Borges a Italo Calvino, de John Fowles a Umberto Eco - é o resultado lógico desta visão de engendramento do romance. Mas todas as suas transgressões paródicas se mantêm legitimadas, autorizadas pelo próprio acto de inscreverem o texto parodiado que lhes serve de fundo, ainda que com distanciação crítica de vários graus. (...)»¹⁰³

¹⁰¹ Linda Hutcheon – *idem*, pp.103-104: «(...) Se, actualmente, as artes populares se interiorizaram, incorporadas nas formas sérias, democratizando as hierarquias inspiradas nas classes de uma época anterior.(...), podemos estar, na realidade, a testemunhar uma variedade da (ou variação sobre a) inversão paródica carnavalesca de Bahktin e o triunfo do povo. (...)»

Tal como as” formas folclóricas festivo-populares “ da Idade Média e da Renascença que Bahktin refere, as formas da arte *pop* utilizadas na ficção contemporânea são parodicamente subversivas dos conceitos elitistas “superiores”: deparam-se-nos livros aos quadrinhos filmes de Hollywood, canções populares, pornografia, etc., que são utilizados parodicamente no romance de hoje.(...)»

Curiosamente, também pensamos que a dinâmica do *revivalismo* (uma *repetição* posterior de uma tendência contextualizada, curiosamente, com diferença no próprio contexto posterior – basta pensar, no seio da cultura *pop*, o *revivalismo* da *dance music*), tal como equaciona Camille Paglia, pode servir para coadjuvar a mesma ideia de inversão paródica e de assimilação das formas sérias, sobretudo, quando incide no *revivalismo* da cultura popular: «A nossa rica cultura popular, com os seus *revivalismos* acelerados, herdou simplesmente a estrutura profunda do *classicismo*(...) A cultura popular é m laboratório esplêndido para se estudar a dinâmica artística do *revivalismo*. Paradoxalmente, força uma revalidação da cultura erudita(...). Considerar a influência e a tradição remete-nos ao cânone que é simplesmente o corpo de trabalho que outros artistas – não apenas críticos e professores – consideram como pedra de toque de criação e inovação. (...)»in Camille Paglia - «A dinâmica artística do *revivalismo*», in *Vampes & Vadias*, Lisboa: Relógio D’Água, 1997, pp.422-423.

¹⁰² Linda Hutcheon- *idem*, pp. 104-105: «(...) O Romance contemporâneo que incorpora parodicamente formas de arte, altas e baixas, é outra variante daquilo que Bahktin apreciava na ficção: o dialógico ou o polifónico. (...)»

A moderna metaficção é simultaneamente dialógica e verdadeiramente paródica num grau maior e mais explicitamente do que Bahktin poderia ter conhecido. Tal como acontece com o seu apreciado D. Quixote, a ficção auto-referencial de hoje tem o potencial para ser uma “autocrítica” do discurso na sua relação com a realidade. Ao dizer isto, temos que lembrar-nos, mais uma vez, de que não existe, não obstante qualquer relação necessária entre autocrítica e mudança ideológica radical. (...)»

¹⁰³ Linda Hutcheon – *idem*, *ibidem*.

2

Breve resenha diacrónica da paródia e sua operação no Romance

If I read Yeats, i write in a way, and if I read Sterne, i write in a different one.
Virgínia Woolf, *A writer's Diary*

Nesta segunda parte do corrente capítulo, é nosso propósito fazer um breve excuro sobre a evolução diacrónica da paródia e, de alguma forma, tentar exemplificar a sua operacionalidade no Romance, ainda que de uma forma sumária, assinalando a importância da paródia em alguns escritores e consequentes romances. Esta análise sinóptica pretende, apenas, *déclancher* a prática/abordagem metodológica do posterior capítulo, com o confronto das obras propostas.

Mas, principiemos por situar os primórdios da paródia – o registo mais antigo que possuímos da palavra “paródia” vem na *Poética*, de Aristóteles, convocando-a a propósito do escritor clássico Hegemenon.

A paródia, na antiguidade clássica, era um poema narrativo, de breve extensão, com métrica e vocabulário dos poemas épicos, mas tratando de um assunto satírico, burlescamente heróico. Um dos poucos textos sobreviventes foi a *Batrachomymachia*¹⁰⁴

No entanto, o termo, na literatura greco-latina, não se esgotava neste único sentido e também era utilizado para referir uma forma mais disseminada de citação, sem carácter de obrigatoriedade humorística, para se aludir a textos prévios; porém, no caso específico de alusão, de Aristófanes, às tragédias de Eurípedes, não sabemos o seu verdadeiro alcance pragmático.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Simon Denith, *Op. cit.*, pag. 10: «(...) Aristotle's Poetics provides the earliest use of the word, (...) to refer to the earlier writer Hegemon. A parodia is a narrative poem,, of moderate length, in the metre and vocabulary of epic poems, but treating a light satirical, mock-heroic subject (the epic forms to the greeks where those of Homer, the Iliad and the Odyssey; mock-heroic, a form related to parody, applies the idiom of epic poetry to everyday or "low" subjects, to comic effect). A parodia is a specific literary form for which prizes were awarded at poetic contests; only one of these poems, the *Batrachomyachia*, or *Battle of Frogs and Mice*, has survived (...)»

¹⁰⁵ Simon Denith – *idem*, pag. 10: «(...) Greek and Roman writers also use the term (...) to refer to a more widespread practice of the quotation, not necessarily humours, in which both (...) introduce allusions to pervious texts. (...) However, the case of Aristophanes points to one of difficulties surrounding the definition of parodia (...) since there is controversy over whether the comic playwright was or was not attacking is tragic contemporary. (...)»

Novamente, convocamos Bakhtin para prosseguir com a progressão da história, com a emergência da *carnavalização* (ou *paródia carnavalesca*), ou seja, de uma teoria da paródia subversiva, surgida na Idade Média tardia e no dealbar do Renascimento.

Como diz João Ferreira Duarte¹⁰⁶, «(...) No livro *A Obra de François Rabelais e a Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento* (escrito em 1940 e publicado em 1965), Mikhail Bakhtin desenvolve uma inovadora teoria da cultura popular e da sua apropriação pela literatura, baseada nos conceitos de carnaval e carnavalização. Carnaval não se refere aqui apenas ao período antes da Quaresma e centrado no *Mardi gras* ou *Fastnacht*, que continua a ser celebrado nas sociedades contemporâneas, mas compreende determinadas festividades que, durante a Idade Média e o Renascimento, decorriam também noutros momentos do ano associados a comemorações sagradas, como o *Corpus Christi*, e chegavam a totalizar cerca de três meses. As suas origens remontam certamente aos cultos dos mortos e rituais propiciatórios e celebratórios de comunidades agrícolas primitivas que ocorriam durante o tempo das sementeiras e das colheitas, a figuras há muito estudadas pelos antropólogos, como o bode expiatório e o rei sacrificial, e em particular às festas em honra do deus Saturno, que na Roma antiga tinham lugar em Dezembro e eram conhecidas como as *Saturnalia*. À semelhança do "mundo às avessas" do Carnaval, no tempo em que duravam as *Saturnalia* vivia-se quotidianamente a inversão da ordem social normal: os escravos tomavam o lugar dos senhores e entregavam-se a toda a espécie de prazeres habitualmente proibidos, numa imitação simbólica do reinado de Saturno, a Idade de Ouro da felicidade e abundância reproduzida na utopia medieval e renascentista do País de Cocanha ou *Schlaraffenland*.

Para Bakhtin, o Carnaval constituía simultaneamente um conjunto de manifestações da cultura popular e um princípio de compreensão holística dessa cultura em termos de visão do mundo coerente e organizada. O elemento que unifica a diversidade de manifestações carnavalescas e lhes confere a dimensão cósmica é o *riso*, um riso colectivo que se opõe ao tom sério e à solenidade repressiva da cultura oficial e do poder real e eclesiástico, mas que não se limita a ser negativo e destrutivo, antes projecta o povo-que-ri em liberdade fecunda e regeneradora como a própria natureza.

¹⁰⁶ João Ferreira Duarte – s.v. “carnavalização”, in *E-Dicionário de Termos Literários*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl>>.

São três as grandes formas que revestia o riso carnavalesco.

1) Espectáculos e rituais cômicos: não só as complexas procissões do Carnaval propriamente dito, que ocupavam as ruas durante dias, mas também outras festas, ritos, protocolos e representações constitutivos do tempo do Carnaval por toda a Europa, como a festa dos loucos (*festum stultorum*) ou a festa do burro, em que se celebrava uma paródia da liturgia perante um burro paramentado, várias formas convencionalizadas de *risus paschalis*, autos, mistérios e *soties*, festas e feiras organizadas pelas paróquias locais onde pontificavam anões, gigantes e monstros. Da diversidade de tipos ou figuras públicas de que o Carnaval era feito, sobressaía sem dúvida o louco (néscio, parvo, bobo, palhaço, truão), representante do próprio espírito carnavalesco, geralmente eleito rei cômico e, nessa condição, alvo de todo o género de abusos jocosos. O que caracteriza estes rituais é, antes do mais, a sua natureza não oficial, configurando, como diz Bakhtin, uma segunda vida do povo, um duplo das práticas da Igreja e do Estado, em que todo o povo participava numa comunhão utópica de liberdade e abundância, de suspensão de todas as hierarquias e de dissolução da fronteira entre a arte e o mundo.

2) Composições verbais cômicas: em estreita ligação com o Carnaval proliferou ao longo da Idade Média uma infinidade de textos de cariz paródico, em latim ou vernáculo, muitos deles produzidos nos mosteiros e destinados a serem utilizados nos ritos carnavalescos. A chamada *parodia sacra* parodiava todos os aspectos do culto: liturgia, hinos, salmos, Evangelhos e orações, mas outros géneros eram igualmente alvo do riso paródico: decretos, epitáfios, testamentos, etc., cujo sentido residia no rebaixamento ou destronamento de tudo o que era elevado, dogmático ou sério. Bakhtine menciona a *coena Cypriani* como a mais antiga e popular instância desta literatura, que se cruza com outras tradições afins, muitas vezes de produção e transmissão oral, materializadas nas canções goliárdicas e nos *fabliaux* e *Schwänke*. Fortes influências desta discursividade carnavalesca são visíveis, por exemplo, no *Decameron*, de Boccaccio (1349-51), em *Os contos da Cantuária*, de Chaucer (1386/7 - 1400), em *A nave dos loucos*, de Sebastian Brant (1494) e em *O elogio da loucura*, de Erasmo (1508).

3) Vários tipos e gêneros de linguagem familiar e grosseira da praça pública. A este respeito o Carnaval institui uma nova forma de comunicação, baseada no gesto e no vocabulário que decorre do nivelamento social e da abolição das formalidades e etiquetas. O uso generalizado de profanidades e blasfêmias, juras, imprecações, obscenidades e expressões de teor insultuoso definem a linguagem carnavalesca na sua função ambivalente: ao mesmo tempo humilhante e libertadora. Certas obscenidades ainda hoje conservam um sentido simultaneamente de insulto e elogio. Também as pancadas e outras formas de abuso físico cômico, como as que sofre D. Quixote, são características do comportamento carnavalesco, representando a redução do alto ao baixo, simbolizando a morte que dá vida.(...)». A esta descrição autoral enumerada, teremos de acrescentar os nomes de Rabelais (donde, aliás, Bakhtin sustenta a teorização de “carnavalização”, com *A Obra de François Rabelais e a Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*), de Shakespeare e de Cervantes.

Desta forma, podemos datar a partir do séc. XVI, paralelamente com a alvorada da história do Romance, uma orientação « (...)perfectly possible to write the history of the European novel, at least since D. Quixote at the beginning of the seventeenth century, in terms which place a central emphasis upon its use of parody(...)»¹⁰⁷, numa perspectiva *normativa ou conservadora* dessa mesma história do romance.

D. Quixote é considerado o primeiro grande romance na história do Romance, que pretende atacar as convenções do romance de cavalaria, onde a paródia funciona para destronar, escarnecer do *status quo* ideológico veiculado por essas mesmas convenções – a paródia aqui funciona com a sua legitimização normativa -, utilizando uma *ilusão improvisada* de respeito pelas normas instituídas.¹⁰⁸ Este modelo vai ter for-

¹⁰⁷ Simon Denith – *Op. cit.*, pág.55.

¹⁰⁸ Simon Denith - *idem* – pp. 56-59: «(...) The whole point of the novel is, one can say, its attack upon the chivalric romance as a guide to life. (...)

And *D. Quixote* is certainly full of parody, at all levels. It begins with a series of parodies in the ‘Preliminary Verses’ prefixed to the novel itself, and it proceeds by means of parodies of the language, conventions and incidents of the chivalric romances it is attacking, while also taking the parody in the pastoral and, indeed, of ‘high’ style more generally. Here is a typical passage; Don Quixote has mistaken two flocks of sheep, hidden by dust clouds, for two opposing armies, and is describing the scene to Sancho Panza:

The knight you see over there a yellow armour, who bears upon his shield a lion crowned crouching at the feet of a damsel, is a valiant Launcelot, lord of the silver bridge, The knight in amour with flowers of gold, who bears on his shield three silver crowns on an azure field, is the dreaded Micocolemo, grand duke of Quirocia. That other of gigantic frame, on his right hand, is the ever dauntless Brandarbaran of Boliche, lord of the three Arabias, who for armour wears that serpent skin, and has for a shield a gate which, according to the tradition, is one of those of the temple that Samson brought to the ground when by this death he revenge himself upon his enemies. (Cervantes: 1981, 120)

tuna, especialmente se observarmos a história do romance em Inglaterra: como afirmava Linda Hurchion, a paródia inglesa teve sempre necessidade de controlar os excessos.¹⁰⁹

Nessa tradição, nomes como os Henry Fielding, Jane Austen que, aliás, já elencamos e William Makepeace Thackeray inserem-se neste uso do modelo supracitado.

Quando, em Inglaterra, no séc.XVIII, o romance começava a despontar, torna-se capital referir Henry Fielding, cuja obra se alicerça na paródia às novelas sentimentais de Samuel Richardson.

A sua *Shamela* (1741) é uma paródia virulenta contra a virtuosa *Pamela* (1740) de Richardson, logo, o efeito da sua *transgressão paródica* é criar uma distância (diferenciação) crítica com a obra do autor de *Clarissa Harlowe*.

Tom Jones (1749) também utiliza a paródia da mesma forma que *D. Quixote* utiliza.¹¹⁰

Jane Austen, cujos romances reconheceram um recrudescimento assinalável pelas constantes adaptações à tela (basta pensar que em dez anos houve, respectivamen-

The Knight of Doleful Countenance continues in similar vein for a couple of pages (...) What is the purpose of the parody here, other than the playful pleasures of an exercise extend of imitation? (...)

Parody of this kind initiates one of the characteristic uses in the novel over succeeding centuries, where falsifying or repudiated forms (chivalric romance, in this case) are seeing as infecting the mentality of the characters . (...)

D. Quixote provides, then, a prototype for the European novel, in which many of the characteristic features are already present. At the very centre of this prototype is the integral use of the parody, used often to indicate the delusive mentality of the protagonist or other characters, and a weapon in the culture wars in which the novel is engaged.(...)

¹⁰⁹Linda Hurchion – *Op. cit.*, pág. 98: «(...) De Chaucer a Johnson, passando pelos irmãos Smith oitocentistas, as parodias foram utilizadas na literatura inglesa com o meio de controlo dos excessos da moda literária. (...)»

¹¹⁰Simon Denith – *Op. cit.*, - pp. 60-64: «(...) He his propelled into novel-writing, indeed, by the desire to parody the work of this contemporary Samuel Richardson, which he did in the short polemical work *Shamela*(1741) (...)

The Morality of this, both in class and gender terms, so enraged Fielding that he was provoked into writing first *Shamela* and *Joseph Andrews* which parodies Richardson's text by supposing a footman brother to *Pamela* who comically defends his virtue against the advances of his female employer.

The nature of *Shamela* is simple enough:

Thursday night. Twelve o'clock

Mr Jarvis and I are just in bed, and the door unlocked; if my master should come – Odsbobs! I hear him just coming in at the door. You see I wide the present tense, as Parson Williams says. Well, he is in bed between us, we both shamming a sleep, press close to me with mine, and then pretend to awake. – I sooner see him, but I scream out to Mr. Jarvis, she feigns likewise but just to come to herself; we both begin, she to becall, and I to bescratch very liberally. After having made a pretty free use of my fingers, without any great regard to the parts I atack'd , I counterfeit a swoon. Mr Jarvis then cries out, O Sir, what have you done? You have murdered poor Pamela: she is gone, she is gone. – (Fielding: 1963: 12)

The targets of Fielding's satire are evident here: Richardson's relative explicitness about sexual matters is reinterpreted as prurience, Pamela's innocence is attacked as shamming and hypocrite, while her defence of her virtue is to been as a wholly calculated effort to 'catch the master. The skill of the parody is to suggest all these things efficiently and comically, with even a glance at the 'immediacy' of Richardson's use of the present tense, permitted by the convention of the epistolary novel.(...) it is not difficult to see some conservative and normative judgment's operating in the Fielding's parodies, which mock Pamela's class presumption , and derive their humour from the inherently risible spectacle of sexuality aggressive old woman making advances to young man. Either way, the presence of parody, in defining the distance of Fielding's distance of the bourgeois romance of Richardson (...). Parody is also present in Fielding's later novel *Tom Jones*(1749) which repeat in the soon – to-be-canonical formula by which the novel is distinguished from romance: 'Truth distinguishes our writing from those idle romances which are filled with monsters, the productions, the nature but of distempered brains' (Fielding, 1980: 151) (...)»

te, duas adaptações à tela, 1995 e 2005, de *Pride and Prejudice*), também utiliza a paródia como força dissuasiva das convenções sociais e literárias, para criar o efeito de «distance from stigmatised forms»; tal é visível, de uma forma expressiva, em *Northanger Abbey* (1818) – uma paródia ao romance gótico – e uma forma mais velada em *Pride e Prejudice* (1813).¹¹¹

Thackeray é o romancista que, no séc.XIX, mais depende da paródia como forma legitimadora da sua própria escrita, escrevendo contra o «(...) delusive claims of the debased, ‘romantic’ genres which encroach upon it(...); desta forma, o seu alvo era o estilo pretensioso e idealista de certos escritores, os romances policiais melodramáticos do romantismo e também os romances históricos de Walter Scott ¹¹².

¹¹¹Simon Denith – *Op.cit.*, pp.64 - 71: «(...) Parody is most evident in (...) *Northanger Abbey*(...). The com conformity of this novel to our putative history of the genre is sufficiently indicated from this textbook account: The origin of the story is to desire to ridicule tales of romance of horror such as Mrs Raddycliffe’s “Mysteries of Udolpho” and to contrast with these life as it” (Harvey, 1967: 583) (...) As D. Quixote, parody is deployed to indicate a false or infected mentality; the heroine, Catherine Morland, misrecognizes the world because her head has been filled with the falsifying and romanticising ideas of Gothic novels.(...)»

Pride and Prejudice famously begins ‘It is a truth universally acknowledge, that a single man in possession of a good fortune, must be in want a wife’ (...) The phrase itself is parodically expressed, glancing at the pomposities of Johnsonian English,, a highly prestigious form of prose when Austen was writing. In fact, the banalities to which such pose could descend, in the hands of Johnson’s successors, are persistently parodied throughout the novel in the moralising remarks of Elizabeth’s sister Mary. The irony of Jane Austen’s prose, therefore, so important in indicating the distance between mystified ideas and ‘life as it real is’, dependent upon a pervasive if lightly indicated capacity for parody.(...)»

¹¹²Simon Denith – *idem*, pp. 66.70: «(...) Thackeray’s targets were Bulwer Lytton, Benjamin Disraeli, Charles Lever, G.P.R. James, the anonymous authoress of a ‘silver-fork’ novel (a genre of gushing fantasy about aristocratic life), and Fenimore Cooper; he even offers a parodic version of himself. But it is more important to recognise that he was attacking, not so much specific novelists, as whole kinds of novel, such as the military or historical romance, or romances of high life, or the Newgate novel (melodramatic crime novels which he saw as romanticising crime); more generaity, he attacked novels written in pretentious and idealising style.

Here is an excerpt from ‘Barbazure’, Thackeray’s parody of the historical romances (after Walter Scott) of G.P.R. James:

Like many another fabric of feudal war and splendour, the once vast and magnificent Castle of Barbazure is now a moss-grown ruin. In the days of our tale its turrets and pinnacles rose as stately, and seemed (to the pride sinfull man!) as strong as the eternal rocks on which they stood. The three mullets on a guie wavy reversed, surmounted by the simple couchant Or, the well-known cognisance of the house, blazed in gorgeous heraldry on a hundred banners, surmounting as many towers. The long lines of battlemented walls spread down the mountain to the Loire, and were defended by thousands of steel-clad serving-men. Four hundred knights and six times as many archers fought round the banner of Barbazure at Bouvines, Malplaquet, and Agincourt. For his services at Fontenoy against the English, the heroic Charles Martel appointed the fourteenth Baron Hereditary Grand Bootjack of the kingdom of France; and for wealth, and for splendour, and for skill and fame in war, Raoul, the twenty-eighth Baron, was in nowise inferior to his noble ancestors.

That the Baron Raoul livied toll upon the river and mail upon the shore; that he now and then ransomed a burgher, plundered a neighbour, or drew the fangs of a Jew; that he burned an enemy’s castle with the wife and children within; — these were points for which the country knew and respected the stout baron.

(Thackeray, 1877a: 277)

(...)The polemical point of Thackeray’s parodies is especially transparent here, as he seeks to propose some standards by which the falsifying genres may be measured. In ‘Rebecca and Rowena’, his fanciful and partly parodic rewriting of Scott’s *Ivanhoe*, he is explicit about inadequacies of romance, and about the kinds of novel that should supersede them (...)

his novels as guard dogs, ready to see off the delusive attractions of romance. They enter into the novels themselves, continually offering alternative generic possibilities which the novels can repudiate. This is truest of his most famous novel, *Vanity Fair*, which is stuffed with parodies both specific and general. Consider, for example, the opening of Chapter VI, ‘Vauxhall’, in which Thackeray withdraws from the narrative momentarily in order to reflect upon his manner of telling it (...)

If we take seriously the subtitle of *Vanity Fair* — ‘A Novel without a Hero’ — the purpose of parody in discrediting those genres which aspire to the ‘heroic’ can be seen as part of the wider generic history of the novel, the form which, above all others, is addressed to ‘common life’ in all its unheroic ordinariness.

The place of parody in Thackeray’s writing by no means ends here. His novels are thick with it, as the thousand forms of discourse...which circulate in the mid-nineteenth century are recycled parodically in his fictions, which echo with the burlesqued

Podemos, igualmente, atestar, na história do séc. XX e na história do Romance, a manutenção da paródia como força normativa, ou seja, com o intuito de «police the boundaries of novelistic» - tal parece ser a tendência de escritores como Evelyn Waugh e Muriel Spark e, actualmente, Jonahtan Cope, cuja parodização à escrita das revistas sensacionalistas ilegítima, torna inverosímil a escrita jornalística sensacionalista (oficial).¹¹³

A paródia pode ter também um efeito cómico demolidor e destabilizador, permitindo uma visão alternativa, se atentarmos que a história do Romance passa por Rabelais, Sterne e Joyce.

São tipos de paródia que se apropriam do material verbal de que são constituídos; por isso, o tipo de romances que formatam esta tendência destabilizadora é considerado muitas vezes, *anti-romance*, porque a própria noção de romance é parodiada.¹¹⁴

Convocando, de novo e mais uma vez a teorização de Bakhtin, facilmente podemos entrever que a paródia carnavalesca surgiu de forma análoga.¹¹⁵

styles of court-journalism, sentimental poetry, popular piety, affectionate lady-like correspondence, art criticism, schoolbook exercises, religious tracts, and many other fleetingly captured popular expressions, turns of phrase, and tones of voice. However, the central point claims, that this discursive variety serves to reinforce the reliance of the novel, as a form, upon the power of parody to establish its particular claims to truthfulness among the babble of competing voices. (...)»

¹¹³Simon Denith - *Op.Cit.*, pp.69-74: (...)These are just some indications of the place of parody in the history of the nineteenth-century novel. We can carry forward our putative history of the novel into the twentieth century, where the novel has continued to feed off stigmatised genres as a way of establishing 'its own particular truthfulness — though we would have to extend our list of such genres to include not just the persistent possibilities of 'romance', but also the debased vocabularies of popular journalism, advertising, and the mass media more

generally. This is especially evident in the tradition of comic 'romance' writing in English which includes Evelyn Waugh and Muriel Spark, but the use of parody to police the boundaries of novelistic (...)Thus, Evelyn Waugh's novels, *Vile Bodies* (1930) and *Scoop* (1938), are marked at intervals by parodies of the lying languages of journalism, memoirs, gossip columns, and both Bolshevik and Fascist rhetoric. A particular pleasure in the latter novel is the frequent parody of journalists' telegrams: 'OPPOSITION SPLASHING FRONTWARD SPEEDILY STOP ADEN REPORTED PREPARED WARWISE FLASH FACTS BEAST' (Waugh 1943: 68), but the pervasive irony of the novel serves to undercut the language of journalism more widely than this, as is only appropriate in a novel which satirises the journalistic profession. Equally, Muriel Spark's *The Girls of Slender Means* (1963), set in part in the literary world of London at the end of the Second World War, relies at intervals upon parodies of the habitual attitudes and language of this world, and also upon more widespread irony at the expense of the characteristic valuations of this milieu, as in the first sentence of the novel: 'Long ago in 1945 all the nice people in England were poor, allowing for exceptions.' We can read this in the same way that we read the opening sentence of *Pride and Prejudice*, as a parody of a widespread opinion which is not the author's, and indeed at the end of the paragraph the same phrase is repeated, but glossed as a 'general axiom' held up for ironic inspection (Spark, 1963: 1). (...)

Finally, to indicate the continuing pervasiveness of parody in the novel, there is the following excerpt from Jonathan Coe's *What a Carve Up!* (1994), a comic tour d'horizon of post-war England, centred upon the monstrous Winshaw family. (...)

Thackeray's novels, in fact, *What a Carve Up!* is full of the diverse languages of the contemporary world, many of them drawn from popular or commercial culture. This too is a novel which can confidently switch from a parodied and inauthentic language to one which reveals more accurately the contours of the world we actually inhabit. (...)»

¹¹⁴Simon Denith – *idem*, pág.78: «(...) We can get a very different story, much more open to the comic and destabilising capacities of parody, if we tell the story of the European novel not passing from Cervantes through Fielding, Austen and Thackeray into the twentieth century, but as passing from Rabelais, Sterne's *Tristram Shandy* and on to Joyce's *Ulysses*.

¹¹⁵Simon Denith – *idem*, pág.78: «(...) Let us consider the place of parody in the novel from this other perspective, in which the function of the mode is not normative but destabilising, for if one discursive form can be parodied, perhaps all discourse can be, and there is no secure ground of knowledge on which we can rest. The alternative novelistic tradition which runs from Rabelais to Joyce, and forward into the present in the work of Salman Rushdie and Patrick Chamoiseau, is learned, scatological, fantastic, and wildly inclusive of discursive styles drawn from all directions, high and low, academic and popular. It makes extensive use of parody in

Tal como invoca Bakhtin, Rabelais, no seu *Gargantua e Pantagruel* - que deve ser encarado como obra de charneira dentro desta tradição -, glosa os mesmos procedimentos do Carnaval medieval e renascentista, cuja transgressão serve para ridicularizar a cultura oficial.

A escrita de Rabelais deriva de várias fontes, nomeadamente, de um forte cunho popular, de fontes greco-latinas e da paródia sacra, da Idade Média.¹¹⁶

Sterne, n.º 'A vida e Opiniões de Tristram Shandy, parodia os processos que presidem à construção das narrativas'¹¹⁷

James Joyce, em *Ulisses*, utiliza a paródia, inicialmente, para representar corrente de consciência de Leopold Bloom; mas, progressivamente, vai-se afastando para se aproximar, no episódio 'Oxen of the Sun' - em cujo episódio se assume a máxima potência da paródia.¹¹⁸ Esta tradição de utilização da paródia como efeito demolidor tem

multiple ways as it assimilates, assaults and lovingly reproduces the diverse verbal materials out of which it is constituted. It is also interesting that this tradition has had a kind of shadow existence alongside the tradition of the novel as I first sketched it. This is in part because its vulgarity and bodily realism have meant that many of the novels of this tradition have had a chequered publishing history, including suppression, private publication, and prosecution for obscenity. But it is also because they may be thought of as 'anti-novels', in which the very sustaining conventions of narrative, and thus of the novel itself, are parodied: such matters as narrative continuity and chronological progression, consistency of 'character', and confidence in the ability of language to refer successfully to the world as it is.(...)

¹¹⁶ Simon Denith - *Op. cit.*, 79-81: «(...) Rabelais's great novel from the mid-sixteenth century (the four books of which are entitled *Gargantua*, *Pantagruel*, and then the Third and Fourth Books), provides the best starting-point for considering this tradition, but these writings themselves spring from popular-cultural and learned practices that long pre-date the books' actual publication. Rabelais's writings are at once learned and a satire upon learning; they swing wildly from parodic scholarly compiled at ludicrous length, to celebrations of the gargantuan guzzlings, belchings, pissings and evacuations of the giant bodies who inhabit the novel. Bakhtin suggests that the social and historical ground for this writing is the late medieval and Early Modern ensemble of cultural practices known as carnival, characterised by feasting, popular festivities, and the mockery of all that is official and sacred. If he is correct, Rabelais's writing reproduces, in its parodies, some of those popular-festive attitudes which hold the discourse of the official world up to ridicule(...)

Rabelais's writing is derived from several sources, some, as we have seen, popular-cultural, others from various learned kinds of writing, like the *menippeia* of antiquity, and the *parodia sacra* of the medieval world (there is considerable controversy about whether these themselves have roots in the popular-festive world of the carnival). Carrying forward our alternative history of the novel

¹¹⁷ Simon Denith - *idem*, pág.85: «(...)Carrying forward our alternative history of the novel, we can jump directly to Laurence Sterne, whose *Life and Opinions of Tristram Shandy* (1759—67) similarly draws upon various serio-comic modes, and in which parody also plays a central role. In Chapter XIX of Volume VI of *Tristram Shandy*, Tristram's father, Mr Shandy senior, consults one of his books to help him(...)

The whole novel is full of such parodies, as it is of the special jargons of law, scholarship, warfare, obstetrics, and religion. As we have seen, the ground for these multiple parodic celebrations of the varieties of language is not some confidence that, out of its fantastic garb, discourse can represent nature; on the contrary, the novel proliferates from a comic scepticism concerning the very bases upon which all stories, and therefore all novels, are construct

¹¹⁸ Simon Denith, *idem*, pp.85 - 90: «(...) But this whole alternative tradition of the novel erupts most powerfully in English in the writing of Joyce, whose *Ulysses* (1922) can be seen as a compendium of the discursive possibilities of early twentieth-century Ireland (and perhaps Britain also), in which parody plays a central role. Initially, we can see a kind of parody at work in the way that Joyce represents the so-called 'stream of consciousness' of Leopold Bloom. (...)

The most fully developed parodies in the novel, however, occur in the 'Oxen of the Sun' episode, when Bloom visits the lying-in hospital to enquire about the well-being of Mrs Purefoy. While there he falls in with Stephen Dedalus and a drunken party of medical students; the whole episode is conducted through a series of parodies which amount to a résumé of the history of English prose, starting with a parodic transition of medieval Latin, and passing through Early Modern English, various parodies of seventeenth-, eighteenth- and nineteenth-century prose, and culminating in an extraordinary section, where the prose almost collapses into a miscellaneous mixture of tags and fragments drawn from innumerable varieties of contemporary English, dialect, mimicked accents, and cod Latin. In the course of this journey, more specific parodies emerge, of Bunyan, Swift, Sterne, Burke, Dickens, Ruskin, Carlyle, and so on, though these are not generally hostile. Since the whole topic of the episode is provoked by the matter of Mrs Purefoy's lying-in, the various parodies concern the various phases of human generation, from sexual intercourse to

hoje seguidores.¹¹⁹

Concluindo, podemos afirmar que a utilização da paródia, tal como Linda Hutcheon nos indica, faz-se através de uma apropriação textual entre textos díspares, possibilitando um diálogo (intertextualidade) entre os mesmos, provocando uma excrescência cuja natureza pode ser conservadora (se a sua incorporação apenas se fica pela reverência e contra-reverência, no texto paródico) ou revolucionária (se a incorporação tem uma relação *reaccionária* com o texto matricial, parodiado).

parturition, a developmental sequence which is perhaps paralleled by the story told, via parody, of the development (and degeneration) of English prose. Here is a characteristically obscene example, the parody of *The Pilgrim's Progress* (...).

We can recognise a further level of parody in *Ulysses*, to which the newspaper style sub-headings in this section of the novel point us. This concerns the whole organisation of the novel, which is written in a multiplicities of modes which perhaps begin as parody, but move its into a different train in which we are confronted with the fundamental arbitrariness of all modes of discourse«(...).

¹¹⁹ Simon Denith - *idem*, pág.92: «(...) The alternative tradition represented by Rabelais, Sterne, and Joyce, has continued into the late twentieth century in the writings of such novelists as Salman Rushdie and Patrick Chamoiseau, both, significantly, writers from postcolonial countries.(...)»

III

Da paródia em *A Torre da Barbela* e *Orlando*

1

Introdução

Orlando: a mock parody

Style(...)

Virgínia Woolf, *A writer's Diary*

Haverá livro mais estranho do que o Orlando?

Ruben A., *Páginas(IV)*

Neste capítulo, procuraremos, finalmente, não de um forma exaustiva, mas possível e legitimadora, dar a conhecer os processos paródicos que estão patentes no discurso ficcional da obra em questão do autor de *Kaos*.

Assim sendo, tentaremos balizar as incidências de índole paródica que nos parecem mais pertinentes n' *A Torre da Barbela*, partindo do pressuposto de que, como nos afirma Clara Rocha¹²⁰ é uma obra dialogante com várias obras e com recorrência a processos paródicos, tendo sempre como preocupação fulcral o texto parodiado, nomeadamente, *Orlando*, de Virgínia Woolf.

2

História, tempo versus ficção

Conforme vimos no primeiro capítulo, os dois romances em destaque inserem-se no âmbito do romance histórico; em oportuna referência, afirmámos que os dois romances em questão são formas heteróclitas do género, pois não analisam de forma aturada uma

¹²⁰ Clara Rocha - «Tradição e Modernidade n' *A Torre da Barbela*», in *Vértice*, II série, nº6, Lisboa, 1988: « (...) Aqui, os modelos literários não são objecto de imitação ou identificação, mas interlocutores com os quais o criador dialoga em tom irónico e, por vezes, parodístico. (...)»

continuidade de eventos históricos, como seria prioritário, mas apenas captam, de uma forma esbatida, as mentalidades e os costumes da época a que as personagens pertencem. De certa forma, tanto Virgínia Woolf¹²¹ como Ruben A.¹²² convergem, nestes dois romances, para a indagação do ‘ser humano’, do seu destino, e não tanto para o ‘*quod demonstrandum erat* histórico’. Porém, aventuremo-nos numa reflexão conjunta, compaginando os pressupostos teóricos atinentes ao romance histórico no primeiro capítulo.

Assim, um dos primeiros pressupostos que temos de ter em conta é a contestação ao modelo Vitoriano de Romance histórico e da concepção biográfica da referida época¹²³. Em larga escala, *Orlando* surge como um repto ao paradigma conceptual biográfico Vitoriano¹²⁴.

São vários os momentos, ao longo do romance, que reflectem, de uma forma trocista, o contraditório da prática biográfica Vitoriana. Eis alguns exemplos:

(um primeiro, aquando da descrição física de Orlando)

«(...) for directly we glance at Orlando, standing by the window, we must admit that he had eyes like drenched violets, so large that the water seemed to have brimmed in them and widened them; and a brow like the swelling of a marble dome pressed between the two blank medallions which were his temples. Directly we glance at eyes and forehead, thus do we rhapsodise. Directly we glance at eyes and forehead, we have to admit a thousand disagreeable which it is the aim of every goof biographer to ignore.(...)»¹²⁵

Remarque-se que a contestação ao modelo vitoriano é feita com uma ironia feita

¹²¹ Maria Cândida Zamith Silva - «If Orlando came to Portugal», in *Woolf across cultures*, New York: Pace University Press, 2004, pp. 191-201: « (...) Naturally, the kind of historical novel Woolf intended to write and did write does not particularly at describing the continuity of historical events, but rather the continuity of the human nature, be masculine or feminine(...)»

¹²² Maria de Fátima Marinho – *Op. Cit.*, 286-287: «(...) A ausência de tempo implica, não só a anulação de um discurso da História baseado na cronologia, onde causas e consequências se sucedem inexoravelmente, mas também a destruição da irredutível distância temporal, que impede a coexistência de personagens da época das descobertas com outras dos séculos XVII ou XVIII. Em vez da mesma personagem percorrer vários séculos como o Orlando de Virgínia Woolf, são figuras de épocas distintas que contracenam, acentuando-se, simultaneamente, diferenças inultrapassáveis e semelhanças inegáveis. (...)»

Romance histórico que não fala da História, destruindo a continuidade irreversível dos eventos, apagando-os na sua relatividade humana e social. Mas ainda assim, romance histórico, porque aborda as constantes do indivíduo independentemente da época a que pertence, mostrando, apesar de tudo, as diferentes mentalidades da época. (...)»

¹²³ John Bachelor - *Virginia Woolf – The Major Novels*, Cambridge: Cambridge University Press, 1991, pág.63: «(...) Woolf satirical biographies, *Orlando* and *Flush*, subvert the form of Victorian biography.(...)»

¹²⁴ John Bachelor - *Op.cit.*, pág. 21: «(...) As a biography (*Orlando*) subverts the form that Woolf inherits from father and answers the question(,,,), ‘Does History consists of the biographies of the Great Man?’ with a triumphant ‘No’.(...)»

¹²⁵ Virginia Woolf – *Orlando*, Hertfordshire: Wordsworth Classics: 2003, pág.6.

a partir da noção de *enlightment* da biografia praticada na dita época: “the aim of every good biographer to ignore” é dar a conhecer os factos históricos e biográficos submetidos ao julgamento da mentalidade e morais coevas (da época). Acresce referir que a utilização do verbo “to ignore” tem uma dupla e aparentemente paradoxal função: por um lado, cumpre como vimos, a ironia subjacente, por outro, Virgínia Woolf, apela para que, de facto, os biógrafos (por extensão, todos os cultores do romance histórico) não cumpram o quesito de fornecer a realidade histórica de uma forma aturada (ou, se quisermos, que contestem essa característica escrupulosamente desenvolvida pelos romancistas vitorianos).

«(...) The biographer is now faced with a difficulty which it is better perhaps to confess than to gloss over. Up to this point in telling the story of Orlando's life, documents, both private and historical, have made it possible to fulfil the first duty of a biographer, which is to plod, without looking to right or left, in the indelible footprints of truth; unenticed by flowers, regardless of shade, on and on methodically till we fall plump into the grave and write *finis* on the tombstone above our heads. (...)»¹²⁶

Novamente, temos, sob o signo da ironia, uma contestação, no disfarce do cumprimento da tarefa do biógrafo – e a este nível, situamo-nos, já, no domínio da paródia: o respeito das convenções do modelo, através da ilusão improvisada, “(...) documents, both private and historical, have made possible to fulfill the first duty of a biographer(...)”; observe-se, igualmente, a dupla ironia com a descrição da tarefa (leia-se “do biógrafo vitoriano”), cujo “método” – engenhosamente sugerido pelo lexema “methodically” - é o de negligenciar qualquer artifício de ficcionalidade, em detrimento da “pragmática documental”(vitoriana).

Ainda dentro da refutação do modelo ficcional segundo o preceito de biografia vitoriana, parece-nos bem saliente a existência de uma outra crítica à tão aturada fundamentação da ficção histórica na pesquisa documental, vigente, também, na referida época, por exemplo, na estada de Orlando em Constantinopla¹²⁷:

¹²⁶ Virginia Woolf – *Op.cit.*, pág.31.

¹²⁷ John Major – *Op. Cit.*, pág.20: «(...) Orlando, obviously subverts biography: it has an elaborate bogus Acknowledgments, jokey references to the fire – damaged manuscripts which give an incomplete account of Orlando's adventures in Turkey, nine illustrations (...) and a mock scholarly index (...)»

«(...)It is, indeed, highly unfortunate, and much to be regretted that this stage of Orlando's career, when he played a most important part in the public life of his country, we have least information to go upon. (...) But the revolution which broke out during his period of office, and the fire which followed, have so damaged or destroyed all those papers from which any trustworthy record could be drawn, that what we can give is lamentably incomplete. (...)»¹²⁸

Mais uma vez, é de registar o reforço da oponibilidade da fundamentação da ficção histórica na pesquisa documental através da ironia “what we can give is lamentably incomplete”.

Uma outra contestação que podemos verificar é o próprio questionamento da função do historiador e da historiografia, da historiografia vitoriana, de feição historicista. Desta forma, o passado é distorcido, sendo apresentado de uma forma não convencional, através de histórias alternativas, observáveis nos seguintes excertos:¹²⁹

(por exemplo, um primeiro aquando da descrição da rainha Isabel I)

«(...) All this he felt as the great rings flashed in the water and then something pressed his hair – which, perhaps, accounts for his seeing nothing more likely to be use to a historian. (...)»¹³⁰

Aqui, a incidência da crítica visa a refutação, de novo, da prática historiográfica vitoriana, do desenho convencional dos factos históricos, quando se afirma que “for his seeing nothing more likely to be use to a historian”, isto é, o papel do historiador, do biógrafo não é o de fornecer detalhes frívolos (não-convencionais), mas factos substanciais, ilustres. O alcance pragmático da ironia é justamente criticar este procedimento: a historiografia não deve incidir somente na descrição dos factos notáveis, mas também nos detalhes materializados em factos alternativos.

¹²⁸ Virginia Woolf – *Op. Cit.*, pág.59.

¹²⁹ Linden Peach – *Virginia Woolf*, London: Macmillan, 2000, pág.142: «(...)Both Woolf and Foucault render the past unfamiliar in contrast to the conventional historian who is usually intent upon familiarising readers with the past. (...)Characters such as Elizabeth, Shakespeare, Nell Gwynn and the prostitute Nell introduce alternative narratives to the ‘official’ histories, including literary histories, that call into question the nature of historiography. (...)»

¹³⁰ Virginia Woolf – *idem*, pág. 9.

(na época do rei Carlos II [Stuart], aquando da partida de Orlando para Constantinopla)

«(...)The King was walking in Whitehall. Nell Gwynn was on his arm. She was pelting him with hazel nuts. 'Twas a thousand pities, that amorous lady sighed, that such a pair of legs should leave the country.(...)»¹³¹

Como verificamos, a introdução das personagens referenciais, como o rei Carlos II Stuart e Nell Gwynn, participando da narrativa ficcional de Orlando, formatando uma história alternativa, origina uma forma não convencional de apresentação do passado.

O passado também é distorcido através da longevidade, isto é, pelo contínuo transitar de Orlando desde o séc. XVI – época em que a acção se inicia – até aos anos vinte do séc.XX e pela mudança sexual da mesma personagem.¹³²

«(...) The age was the Elizabethan, their morals were not ours, nor their poets; nor their climate, nor their vegetables even. Everything was different. (...)»

«(...) Following the example of our predecessors, therefore, we will only say that society in the reign of Queen Ann was of unparalleled brilliance. (...) The occasion was Tuesday, the 16 of June 1712; she [Orlando] had just returned from a great ball at Arlington House; (...)»¹³³

(opinião de Orlando sobre o séc. XIX, por contraste com os outros séculos)

«(...) Orlando had inclined herself naturally to the Elizabethan spirit, to the Restoration spirit, to the spirit of the eighteen century, and had in consequence scarcely been aware of the change from one age to another. But the spirit of the nineteenth century was antipathetic to her (...). »¹³⁴

A Torre da Barbela também subverte a história (fornecendo histórias alternativas) e distorce o passado.¹³⁵

¹³¹ Virginia Woolf – *Op. cit.*, pág. 57.

¹³² John Bachelor – *Op. cit.*, pág.134: «(...) The past is distorted. In *Orlando* it is distorted by hyperbole and fantasy (the Great Frost, longevity and transexuality of the central figure) (...)»

¹³³ Virginia Woolf – *idem*, pp.12 – 96.

¹³⁴ Virginia Woolf – *idem*, pág.120.

¹³⁵ Paula Cristina Batista Oleiro Cordeiro – *Bipolaridades no Mundo Romanesco de A Torre da Barbela*, de Ruben A., Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2000,pág. 39: «(...) Ruben A. pretende que o leitor assumia uma posição “de autêntica psicanálise” perante a história, uma atitude de questionamento do passado e do presente. (...)»

«(...) A história que o homem contava nada tinha de comum com a verdade. Era pura invenção de traz-no-bolso, lérias de almanaque recreativo para uso dos comboios do Minho.(...)»¹³⁶

Neste excerto podemos já presenciar, de uma forma plasmada, um princípio paródico quanto aos modelos transactos de ‘romance histórico’. Vejamos: quando o narrador denuncia o carácter artificial da história do *tour touristique* que o caseiro narra (“a história que o homem contava nada tinha de comum com a verdade. (...)”) para estabelecer um pacto de leitura –e de convivência - com o leitor, a narração secundária -a dos habitantes da Torre -, questiona o carácter didáctico dos romances anteriormente produzidos e /ou aceita o “ (...) carácter ficcional da narrativa (mesmo se histórico), (...)”¹³⁷.

Se confrontarmos o excerto com os três primeiros Woolfianos citados, vemos que o romance de Ruben A. parodia as mesmas preocupações (ou as mesmas sanções...) às práticas de ficção histórica que lhe são diacronicamente antecessoras, tendo em conta, necessariamente, o panorama da ficção histórica lusa, conforme descrevemos no primeiro capítulo do presente trabalho¹³⁸. Se a ‘repetição’ está no cerne da contestação à produção romanesca histórica anterior (romance histórico na época vitoriana/ romance histórico português até, *grosso modo*, à época pós-moderna), a *transgressão* está na diferença potenciada, forçosamente, pela singularidade/adequação dos romances em questão, dentro da *linhagem ficcional* pátria.

A introdução de *petites histoires* conjuntamente com personagens referenciais propicia também o fornecimento de histórias alternativas:

«(...)o certo é que D. Raymundo da Barbela – crê-se que tenha sido o primeiro grande home da família da Torre – saiu destas bandas para ajudar com os homes das cargas de Dom Afonso Henriques, seu primo colateral.(...)»¹³⁹

¹³⁶ Ruben A. – *A Torre da Barbela*, Lisboa: Assírio&Alvim, 1995, pág.11.

¹³⁷ Maria de Fátima Marinho – *Op. cit.*, pág.31.

¹³⁸ cf. pp. 5-17.

¹³⁹ Ruben A. – *idem, ibidem*.

(D. Payo – personagem do séc. XV explica ao Cavaleiro a sua vida)

«(...) Olá, bom dia, viva D. Payo! Que fazes neste opiparamento? Preparas, acaso, genuflexões para as andanças com Dom Fuas?

-Não, não, Cavaleiro. Estou velho. Cá vou com os meus sessenta anos já feitos neste século de tão magras façanhas. Ainda há pouco chegaram as naus do Cabo Bojador com notícias de que o primo Diogo Cão havia plantado padrões na costa de Angola. Que pena não ter ido lá.(...)»¹⁴⁰

Repare-se que o processo paródico é aqui conseguido, seguindo uma estrutura de repetição da mesma inclusão (ou alusão) de personagens referenciais com personagens fictícias: Se Orlando é galanteado por Nell Gwyn (“(...)’Twas a thousand pities, that amorous lady sighed, that such a pair of legs should leave the country (...).”), no caso da família Barbela, temos a transgressão pela adaptação ao paradigma histórico-cultural português, pela participação (e pelo grau de parentesco, neste específico caso) dos seus membros em momentos decisivos da História do mesmo (“(...)o certo é que D. Raymundo da Barbela (...)saiu destas bandas para ajudar com os homes das cargas de Dom Afonso Henriques, seu primo colateral.(...)” e “(...) o primo Diogo Cão havia plantado padrões na costa de Angola.(...)”)

O passado é igualmente distorcido por um princípio a que chamaremos de paródico análogo ao romance *Orlando*, de Virgínia Woolf. Paródico, na medida em que paródia, como afirma Hutcheon (como temos vindo a observar...), implica, mais uma vez, ‘repetição’ com ‘diferença’.

Maria de Fátima Marinho – cremos – sugere esse princípio paródico, nunca, porém o designando por ‘princípio paródico’ ou aludindo, sequer, a paródia:

«Em vez da mesma personagem percorrer vários séculos como o Orlando da Virgínia Woolf, são figuras de épocas distintas que contracenam, acentuando-se, simultaneamente, diferenças inultrapassáveis e semelhanças inegáveis (...)»¹⁴¹

¹⁴⁰ Ruben A. – *Op. cit.*, pp.22-23.

¹⁴¹ Maria de Fátima Marinho – *Op. cit.*, pág.286.

Achamos que se trata de um princípio paródico, porque há um *renversement* na deslocação temporal das personagens, em relação ao percurso elaborado pela personagem Woolfeana (num *continuum*, desde a época isabelina até 1928) e justamente nessa pequena *nuance* que se opera o procedimento de um discurso paródico:

«(...) Tudo ficava parado. Viria a noite e então o acordar surgia impotente, radiante nas suas andanças ao luar da História. (...) De cada tumulto, de casa, sarcófago ou fosso anónimo, eles iam saindo meio estonteados pelos séculos da História; mas bem definidos na audácia de mínimos pormenores que traziam pendurados. (...)»¹⁴²

Como podemos constatar, há, seguramente, um procedimento e um efeito paródico no engendramento da deslocação das personagens ante a história; bem – entendido, o efeito ‘transgressor’ não é inócuo, se pensarmos na *intenção codificada* do narrador: evidenciar a situação de letargia de Portugal, metonimicamente expressa pela condição imortal das personagens. Além disso, Ruben A. tinha bem presente o capital que *Orlando* proporcionava, enquanto novidade de concepção do romance histórico relativamente ao arquétipo:

«(...) Haverá livro mais estranho do que o *Orlando*? (...) E o que distingue Virgínia Woolf das outras escritoras é o facto de ela ter uma imaginação poderosíssima – caso raro entre as mulheres. Ela transforma diabolicamente os seus personagens tirando-lhes a noção do vácuo – é a transposição da realidade do real para o mundo onde tudo acontece como se de um momento para o outro nos tirassem o ar respiratório e nós continuássemos a viver. São criações superiores do espírito humano. (...)»¹⁴³

Este efeito paródico decorre, igualmente, de uma outra noção comum aos dois romances que, por seu lado, propicia a «destruição» do passado: o princípio da anulação do tempo

¹⁴² Ruben A. – *Op. cit.*, pág.20.

¹⁴³ Ruben A. – *Páginas (IV)*, Lisboa: Assírio&Alvim, 1999, pág.64.

(e da morte). Também aqui Ruben A. absorve os preceitos de Virgínia Woolf que, por sua vez, sofre influência de Bergson¹⁴⁴ - a noção Bergsoniana de que a ‘real duração’, o interior, são distintos do tempo físico. (exterior):

«(...) Life is not a series of gig lamps symmetrically arranged; life is a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end.(...)»¹⁴⁵

Em Ruben A. podemos constatar uma mesma tramitação, como nos atalha Paula Cristina Batista Oleiro Cordeiro:

«(...) A narrativa tradicional, embora explore o tempo interior e o tempo de retrospectão, mantém certas características no tratamento convencional do tempo, o que se evidencia no respeito pela sincronia nos vários planos da temporalidade explorada, ou seja, embora as personagens efectuem viagens para o passado ou para o futuro, por meio da analepse e da prolepse, continuam a pertencer a uma única secção de tempo. Em *A Torre da Barbela*, pelo contrário, propõe-se uma profunda modificação das características tradicionais do tempo narrativo, tocando o romance os limites do fantástico e do mágico.

Precisamente, Ruben A. deixou-nos entrever a sua perplexidade perante o desenrolar cronológico do romance tradicional, ao declarar (...) “a cronologia toma novos aspectos, o mundo já não se rege com datas determinadas, nem com acontecimentos sequentes. Os factos possuem uma harmonia lógica.” Revelou, igualmente, em *O Mundo à minha procura* que “a Torre traz na nossa literatura um espaço absolutamente novo, herdado de Virgínia Woolf, que o havia herdado de Proust” e reconheceu-se um leitor assíduo da autora inglesa que representou o tempo numa perspectiva diferente da dos romancistas anteriores: “Woolf tinha planos de tempo que ligam pessoas e as desligam.” São livros que nos abrem mundos.” (...)

¹⁴⁴ John Bachelor – *Op. cit.*,pág. 47: The Bergsonian notion that interior, ‘real’ duration is distinct from exterior time helps her to overcome the difficulties of form that she encounters in her early novels, and to arrive at the Byronic, ‘elastic’ literary structure (...).»

¹⁴⁵ Virginia Woolf - *Moments of Being (a collection of Autobiographical writing)*, San Diego: Harcourt, 1976, pág. 123.

Por isso, o tempo aparece-nos perspectivado de maneira diferente, já não é concebido como tempo objectivo, mantido por relógios e calendários, mas impõe-se, na linha de uma evolução filosófica em que Bergson imprimiu a sua noção de “durée”, a transmissão de um tempo qualitativo, espesso e resistente, “espécie de continuidade íntima que se pode existir e definir-se em relação a uma consciência”, a consciência estagnada dos portugueses. (...)»¹⁴⁶

Assim, registamos na *Torre da Barbela*:

«(...) Mas, quem viesse de longe, era tolhido imediatamente por uma sensação diferente de tempo. O tempo não chegara ali. Não havia relógios de campanário e o Abade proibira que se contasse o tempo para além das quatro estações do ano.(...)»¹⁴⁷

Observemos no *corpus* textual de Virgínia Woolf:

«(...) But Time, unfortunately, though it makes animals and vegetables bloom and fade with amazing punctuality, has no such simple effect upon the mind of man. The mind of man, moreover, works with equal strangeness upon the body of time. An hour, once it lodges in the queer element of the human spirit, may be stretched or a hundred times its clock length; on the other hand, an hour may be accurately represented on the timepiece of the mind by one second. This extraordinary discrepancy between time on the clock and time in the mind is less known than it should be and deserves fuller investigation.(...)»¹⁴⁸

Como verificamos, parece-nos evidente a parodização da anulação temporal (ainda que, por vezes, se possa aproximar de um cariz mais teórico do que no tecido textual, *per se*); todavia, procuraremos advogar com o que nos parece pertinente para o efeito - a noção de tempo bergsoniano é sugerida, no texto inglês, com “(...)The mind of man, moreover, works with equal strangeness upon the body of time. (...)”, repetida no seu correspondente português em “(...)Mas, quem viesse de longe, era tolhido imediatamente por uma sensação diferente de tempo. O tempo não chegara ali. (...)”,

¹⁴⁶ Paula Cristina Batista Oleiro Cordeiro – *Op. cit.*, pp. 90-91.

¹⁴⁷ Ruben A. – *Op. cit.*, pág.90.

¹⁴⁸ Virginia Woolf – *Op. cit.*, pág.47.

‘transgredida’ em “(...)Não havia relógios de campanário e o Abade proibira que se contasse o tempo para além das quatro estações do ano(...), se tivermos em conta que na estrutura do texto parodiado se estabelece a distinção entre ‘tempo da consciência’ e ‘tempo cronológico/físico’ (“ (...)This extraordinary discrepancy between time on the clock and time in the mind is less know than it should be and deserves fuller investigation.(...)”), havendo, julgamos uma superação (e/ou diferenciação crítica) com a acção interdita de “que se contasse o tempo(...)”, com o fito de caracterizar a situação de letargia de Portugal.

Apraz-nos, ainda nomear, a propósito da anulação temporal e da distorção do passado, um momento que nos parece irrefutavelmente paródico, nos dois romances:

«(...) The Great Frost was, historians tell us, the most severe that has ever visited these islands. Birds froze in mid-air and fell like stones to the ground. At Norwich a young countrywoman started to cross the road in her usual robust health and was seen by the onlookers to turn visibly to powder and be blown in a puff of dust over the roofs as the icy blast struck her at the street corner. The mortality among sheep and cattle was enormous. Corpses froze and could not be drawn from the sheets. It was no uncommon sight to come upon a whole herd of swine frozen immovable upon the road. The fields were full of shepherds, ploughmen, team of horses, and little bird-scaring boys all struck stark in the act oh the moment, one with is hand to his nose, another with the bottle to his lips, a third with a stone raised to throw at the raven who sat, as if stuffed, upon the hedge within a yard of him. The severity of the frost was so extraordinary that a kind of petrification sometimes ensued; and it was commonly supposed that the great increase of rocks in some parts of Derbyshire was due no eruption, for there was none, but to the solidification of unfortunate wayfarers who had been turned literally to stone where they stood.(...)»¹⁴⁹

Incontestavelmente, estamos perante uma isotopia de ‘estagnação/anulação’ (temporal) que nos é dada, habilmente, pela enumeração dos efeitos do ‘Great Frost’(e não será aleatório a escolha do atributo ‘Great’ que remete, desde já, para a intensificação de dessa mesma estagnação/anulação na combinatória com o sema ‘Frost’

¹⁴⁹ Virginia Woolf – *Op.cit.*, pág.15.

que traduz uma reiteração do conteúdo de ‘estagnação’) onde se destaca a concorrência de semas como ‘severe’, ‘icy’, ‘mortality’, ‘froze’, ‘frozen’, ‘immovable’, ‘struck stark act of the moment’, ‘severity’, ‘petrefication’ e ‘stone’ que, no contexto da obra Woolfiana, apela para o período da (e subsequente) Primeira Guerra mundial.¹⁵⁰

Vejamos, agora, o seu correspondente na obra Rubeniana:

«(...) O Grande Nevoeiro que se dera quando da chegada de Dom Mendo das bandas do Oriente, ainda era falado pelas gentes do Alto Minho como uma das diabruras mais imprevisas do destino. De Barcelos ao Lindoso, dos contrafortes do Gerês até às terras raianas do rio Minho, e descendo pela linha da costa, montes e vales ficaram cobertos de um misto de nevoeiro e neve que transformou o sentido do voo das aves e deu aos homens uma atitude meio religiosa meio burguesa que perdurou pelos tempos. (...)

O Grande Nevoeiro durante meses e meses pendurou-se no Alto Minho sem que o futuro se anunciasse esperançoso. (...)

O nevoeiro começou às escondidas, na barra do Lima. Ao princípio não se lhe ligou importância de maior; era até hábito nas alturas de Julho e Agosto a costa ficar coberta de uma neblina matinal que se perdia vaporizada pelas horas da tarde. Na Barbela nem reparavam nesse pormenor atmosférico. A vida continuava na mesma, cheia de atractivos que o Jardim dos Buxos proporcionava. (...)

Os primeiros dias e as primeiras semanas do Grande Nevoeiro passaram-se sob a monotonia que realça as ocasiões mais íntimas de um povo. Não houve alarmes e nem sequer os vigários das freguesias e lugares notáveis da Ribeira Lima se preocupavam com o que estava a suceder. Havia de clarear, dizia-se, e na esperança os dias iam deslizando sem o nevoeiro levantar. Os Barbelas, preocupados em viver a sua tragédia colectiva, raras vezes espetavam o nariz no ar a captar a meteorologia. Era mesmo época em que lhes custava até o distrair, tantas tinham sido as desgraças da sua Pátria.(...)»¹⁵¹

Desde logo, detectamos um efeito de *ressonância* (leia-se ‘repetição’) para com

¹⁵⁰ Linden Peach – *Op.cit.*, pp.143-144: «(...) The Great Frost of the seventeenth century may be seen as analogous to the Great War of the twentieth century. The emphasis is the account of the Frost upon enormous mortality, the suddenness of death and the frozen corpses clearly bring the front lines of the Great War to mind. The language itself is occasionally redolent to war. A young country woman is “blown in a puff of dust the roofs as the icy blast struck her”(…). The Frost is the product of the ‘severity that then marked the English climate’ (...), analogous to the cultural climate that Woolf suggested in *Jacob’s Room* created a particular concept of masculinity that led to the war. The way in which ordinary people engaged in traditional tasks in the countryside are suddenly ‘struck stark act of the moment’ (...) suggests both the impact of the war on the country and the way in which poets such as Thomas Hardy and Edward Thomas emphasised the disruption of war by placing it alongside the so-called unchanging life of the English countryside. (...)»

¹⁵¹ Ruben A. – *Op. cit.*, pp.175-177.

o texto da autora de *Jacob's Room*, onde, analogamente, é produzido o efeito paródico de anulação temporal, na isotopia que caracteriza o 'Nevoeiro': imediatamente, o atributo 'Grande' que, como vimos no texto precedente, conflui para a manifestação da anulação/alienação e também a ocorrência de semas como 'neve', 'perdurou-se', 'neblina' – o que indica uma órbita dentro desse mesmo efeito 'anestésico' temporal, colhido no texto subsidiário.

A *superação* ou a 'transgressão' do modelo textual da escritora Bloomsburiana vai ser feita na incidência hermenêutica que esse "Grande Nevoeiro" propicia – nesse sentido, o texto fornece a devida elucidação, atente-se que o "Grande Nevoeiro (...) perdurou-se (...) sem que o futuro se anunciasse esperançoso", o que sugere um estado letárgico, de passividade (ditatorial) sob o efeito da cerração, neutralizando qualquer hipótese de redenção, por uma salvação messiânica ("sem que o futuro se anunciasse esperançoso") que, tendo em conta o imaginário lusitano, apela para o mito sebástico. É de salientar, ainda, que não é inócua a sua concomitância com a "tragédia colectiva" dos Barbelas, porque, metonimicamente, estes personificam (e identificam-se com...) a tragédia da pátria, o que justifica a alienação da *família da Torre* ao facto meteorológico.

Por conseguinte, a efectivação da 'transgressão' é estruturante da concretização da paródia: é, insofismavelmente, a articulação dos efeitos do "Grande Nevoeiro" com a própria essência do imaginário Lusitano¹⁵² que configura a singularidade do texto parodiador; ou seja, é emancipação (sempre, mas também neste caso), pela adequação ao código cultural português que confere o carácter autóctone da mesma.

¹⁵² Paula Cristina Batista Oleiro Cordeiro – *Op. cit.*, pág.37: «(...) Sem dúvida, a maneira de ver o mundo do passado interfere no presente. Como os Barbelas passavam a vida "a falar de ontem (...)” vivem desligados do presente e envoltos na atmosfera do medo do Grande Nevoeiro. O crítico Palla e Carmo identificou o Grande Nevoeiro como o período Filipino, mas uma interpretação circular da História permite-nos uma leitura mais extensiva podendo associa-lo aos períodos sucessivos de intolerância político-religiosa ao longo da História de Portugal, como a Inquisição, a perseguição miguelista e a ditadura Salazarista.

Senão vejamos: o Grande Nevoeiro é metaforicamente referido, nos capítulos III e VI, como o *mar perdido da bruma espessa e um manto opaco da fantasia* que encobriu a Barbela durante meses e meses, provocando a morte por asfixia e levando muitos ao exílio (...). Só ficaram os resistentes à *modorra insossa, branca, profundamente triste*. No entanto, as consequências permaneceriam para sempre e o Grande Nevoeiro seria a tragédia colectiva dos Barbelas e relacionar-se ia com outras desgraças da pátria. O seu aparecimento coincidiu com a ocorrência de vários acontecimentos ao mesmo tempo como o nascimento do menino Sancho, a tragédia de Izabella, a partida de D. Brites para França para se casar e a chegada de D. Mendo do Oriente, o que nos remete para a imagem do polvo que envolve com os tentáculos tudo em seu redor, manipulando e controlando todas as esferas. Por outro lado, o Grande Nevoeiro associa-se ao medo, à repressão ao ostracismo cruel: em suma, é o símbolo do poder que intimida o povo da Barbela. Facilmente, por todos estes motivos, podemos estabelecer um paralelo com os vários períodos de intolerância vividos em Portugal. (...)

3

O outro que não somos nós

Ou

O ‘Nacional’ e o outro

As a woman I have no country.

As a woman my country is the whole world.

Virginia Woolf, *London*

*Nós somos ajeitadinhos, com uma
poesia emocional de valor absoluto,
os franceses civilizados até à pouca
vergonha, os italianos artistas na inteligência
do sentir expressivo e os alemães profundos
num pensamento chato sem alegria ou
maleabilidade emocional.*

Ruben A., *Páginas (IV)*

Investigaremos, também, neste ponto, as estruturas paródicas que *A Torre da Barbela* apreende de *Orlando* e sua posterior explanação das implicações diferenciadas.

Virgínia Woolf apresenta esta questão, em *Orlando*, reconfigurando o papel da história na formação da representação da identidade nacional, daquilo a que se chama ‘britishness’ e na forma como esta se desenvolve, por superioridade, em relação ao outro, dito de outra forma, na visão do imperialismo britânico.¹⁵³

No início do primeiro capítulo de *Orlando* deparamo-nos, logo, com a visão imperialista britânica e como *divertissement* da personagem principal ao decepar a cabe-

¹⁵³ Linden Peach – *Op. cit.*, pág.144: «(...)Orlando, then, reconfigures the role of history in the formation of national identity and particularly the way in which a nation’s past is seen in terms of continuous lines of development to a necessary future. *Orlando* highlights what the linear, progressive model of time in relation to the nation states occludes; the ghostly (*Gerpenstermasiges*), the terrifying (*Unerfreuliches*) and the unaccountable (*Unzuberechnendes*). (...)»

ça de um mouro:

«(...) He - for there could be no doubt of his sex, though the fashion of the time did something to disguise it – was in the act of slicing at the head of a Moor which swung from the rafters. It was the colour of an old football, and more or less the shape of one, save for the sunken cheeks and a stand or two of coarse, dry hair, like the hair on a cocoanut. Orlando's father, or perhaps his grandfather, had struck it from the shoulders of a vast Pagan who had started up under the moon in the barbarian fields of Africa; and now it swung, gently, perpetually, in the breeze which never ceased blowing through the attic rooms of the gigantic house of the lord who had slain him.

Orlando's father's had ridden in fields old asphodel, and stony fields. And fields watered by strange rivers, and they had struck many heads of many colours off many shoulders, and brought them back to hang from the rafters. So too would Orlando, he vowed.(...)»¹⁵⁴

Verifica-se, aqui, a introdução do tema do 'outro' e com a visão imperialista britânica com a cadeia semântica (em termos depreciativos) de 'Moor', 'vast Pagan', 'barbarian fields of Africa', 'strange rivers', 'many heads of many colours' que, reforçando o carácter de 'alteridade/desconhecimento', representam, por um lado a inferiorização desse mesmo 'outro' e, por outro, a construção (imperialista) britânica baseada na pressuposição da existência (e superioridade) em relação a esse mesmo outro, constatada pelo *livro de linhagem* de "Orlando's father's had ridden in fields old asphodel, and stony fields, (...) and they had struck many heads of many colours off many shoulders(...)".¹⁵⁵

Existem vários momentos em *Orlando* que nos parecem pertinentes para abordar a referida questão; um primeiro é quando Orlando conhece a princesa Sasha e desenvolve com esta última um vínculo, estabelecendo uma oposição entre o que pode ser definido como ser 'inglês' por contraponto a 'bárbaro':

¹⁵⁴ Virginia Woolf – *Op.cit.*, pág. 5.

¹⁵⁵ Linden Peach – *Op.cit.*, pág.144: «(...) The young male Orlando's pastime of slicing at the head of a Moor swinging from the rafters of his room suggests that within English culture there is an anxiety about difference – his father's had 'struck many heads of many colours off many shoulders (...) - which has found expression in various imperialist projects. Woolf suggests that interiorising of non-English races by the English is not a product but an integral part of the construction of one strain of Englishness. Here, Woolf confronts a crucial contradiction in the modern nation state. While it purports to be an autonomous or sovereign form of political rationality rooted in Enlightenment thinking, it is based on the existence of the 'Other'. (...)»

«(...) The stranger's name, he found, was the princess Marousha Stanilovska Dagmar Natasha Iliana Romanovich, and she had come in the train of the Muscovite Ambassador, who was her uncle perhaps, or perhaps her father, to attend the coronation. Very little was known of the Muscovites. In their great beards and furred hats they sat almost silent; drinking some black liquid which they spat out now and then upon the ice. None spoke English, and French with which some at least were familiar was then little spoke at the English Court.

It was through this accident that Orlando and the Princess became acquainted. (...)The Princess was placed between two young Lords, Lord Francis Vere and the other the young Earl of Moray. (...)When at the beginning of dinner the Princess turned to the Earl and said, with grace which ravished his heart, 'Je crois avoir fait la connaissance d'un gentilhomme qui vous était apparentté en Pologne l'été dernier', or 'La beauté des dames de la cour d'Angleterre me met dans le ravissement. On ne peut voir une dame une dame plus gracieuse que votre Reine, ni une coiffure plus belle que la sienne', both Lord Francis and the Earl showed the highest embarrassment. The one helped her largely to horse-radish sauce, the other whistled to his dog and made him beg for a marrow bone. At this the Princess could no longer countain her laughter, and Orlando, (...)cactching her eyes , (...)laughed too. (...)

'Would you have the goodness to pass the salt?'

He blushed deeply.

'With all the pleasure in the world, Madame', he replied, speaking French with a perfect accent(...); his mother's maid taught him. (...)»¹⁵⁶

Conforme podemos inferir, há um carácter de estranhamento que formata a diferença ('Otherness'): se atentarmos para o extenso patronímico da princesa, verificamos a consonância do efeito 'estrangeiro' – todos os nomes soam vernaculamente eslavos –, com a quasi *invisível* excepção de 'Dagmar', um patronímico de origem teutónica, que reforça esse dúplice efeito, explicável, porém, se atendermos o contexto socio-historico-cultural da obra, se convocarmos, por exemplo, a figura da Imperatriz Maria Feodorovna (1847-1928), *née* princesa Dagmar da Dinamarca, irmã de Alexandra da Dinamarca (1844-1925), futura rainha de Inglaterra (consorte do rei Eduardo VII), descendentes, ambas, de e uma linhagem onde também gotejava sangue

¹⁵⁶ Virginia Woolf – *Op.cit.*, pp.15-18.

inglês.¹⁵⁷ Esta alusão serve, com malícia, para mitigar o efeito total de ‘*otherness*’, por um lado, fornecendo uma versão miscigenada da ‘raça britânica’, o que, ironicamente, servirá para suprir a distância que o referido binómio acarreta.

Outro efeito que converge para o citado ‘*otherness*’ é o recurso à língua francesa feita pela princesa que, à data, desconhecida e pouco utilizada na corte inglesa (relembremos que a princesa veio adida ao séquito da embaixada russa para a coroação do rei Jaime I Stuart, ou seja, no período anterior ao uso diplomático da língua francesa, no fim do séc.XVII), que propicia o carácter marginal da princesa, o que explica o momento de embaraço/ comicidade com os convivas ingleses, como Lord Francis Vere e Earl of Morley, face ao repto coloquial da princesa -“(...)The one helped her largely to horse-radish sauce, the other whistled to his dog and made him beg for a marrow boné.(...)”.

«(...) The Princess continued. Who were those bumpkins, she asked him, who sat beside her with the manners of stablemen? What was the nauseating mixture they had poured on her plate? Was the figure of fun at the end of the table with her hair rigged up like a Maypole (comme une grande perche mal fagotée) really the Queen? And did the King always slobber like that? Though these questions rather discomposed Orlando at first, they were put with such archness and drollery that he could not help but laugh; and as he saw from the blank faces of the company that nobody understood a word, he answered her as freely as she asked him, speaking, as she did, in perfect French.

Thus began an intimacy between the two which soon became the scandal of the Court. (...)»¹⁵⁸

Observe-se, ainda, neste excerto, a forma subtil/complementar como é introduzida a ‘diferença’, ‘*otherness*’ e/ou ‘barbárie’, se considerarmos a língua francesa oelopotenciador dessa mesma ‘marginalidade’: as interrogações/observações depreciativas da princesa sobre a sociabilidade cortesã inglesa são extemporâneas aos olhos de Orlando, “(...) these questions rather discomposed Orlando at first(...)”e, em simultâneo, os juízos críticos de Orlando face aos comportamentos dos russos, “(...) In

¹⁵⁷ Basta pensar na evolução da dinastia reinante Olenburgo que congregava em si, no séc. XVIII, elementos da casa reinante Hannover (da Grã-Bretanha), como a princesa Louise de Hannover, filha do rei George II da Grã-Bretanha, esposa do rei Frederico V da Dinamarca. cf. Fernando Díez Celaya – *Las Monarquías Europeas*, Madrid: Acento Editorial, 1995, pág.65.

¹⁵⁸ Virginia Woolf – *Op. cit.*, pág.19.

their great beards and furred hats they sat almost silent; drinking some black liquid which they spat out now and then upon the ice.(...)”.¹⁵⁹

A estada de Orlando em Constantinopla e, depois, entre os ciganos também se insere nesta problemática, opondo ‘civilização’ a ‘selvajaria’ e após, com a sociabilidade de Orlando entre os ciganos, destrona-se (por meio de ironia, bem entendido...) o mito da ‘suposta supremacia britânica face ao “outro”’: a cidade de Constantinopla é descrita como “strident multi-coloured and barbaric population”, o que opõe evidentemente a noção de Ocidente, como ventre civilizacional, a Oriente, sempre visto como ‘barbárie’¹⁶⁰:

«(...) Orlando’s day was passed, it would seem, somewhat in this fashion. About seven, he would rise, (...), and lean his elbows on the parapet. Thus he would stand, gazing at the city beneath him, apparently entranced. At this hour the mist would lie so thick that the domes of Santa Sofia and the rest seem to be afloat; gradually the mist would uncover them; (...) there the noses, begging alms, there the pariah dogs picking up offal; there the carrying long poles. Soon, the whole town would be astir with the cracking of whips, the beating of gongs, cryings to prayer, lashing of mules, and rattle of brass-bound wheels, while sour odours, made from bread fermenting and incense, and spice, rose even to the heights of Pera itself and seemed the very breath of the strident multi-coloured and barbaric population.

Nothing, he reflected, (...) could well be less like the countries of Surrey and Kent or the towns of London and Tunbridge Wells.(...)»¹⁶¹

¹⁵⁹ Natália Solovyova - «The National and “the Other” as a Biography of a Creative Mind: *Orlando* by Virginia Woolf», in *Woolf Across Cultures*, New York: Pace University Press, 2004, pág.216:«(...) The “Other” as it name, clothes and language. The stranger’s name is the princess Marousha Stanilovska Dagmar Natasha Iliana Romanovich . A strange combination of first names, both familiar (like Natasha) and foreign (like Dagmar) produces a striking effect of the unfamiliar. It sounds exotic and perhaps clumsy, it is difficult to pronounce and jars on the English ear. The unknown and the foreign, the new and the unusual always bear mystery and provoke curiosity. (...) The national and the “other” are given at two different levels of thinking and understanding, to the Russian princess, two English lords seem to be bumpkins with manners of stablemen. To Orlando, her questions about the English traditions and customs, which she fires all at once sound hilarious and provocative. The courtship that follows can be regard as the answer to all questions. (...)»

¹⁶⁰ Linden Peach – *Op. cit.*, pp.145-146: «(...) To some extent the arguments about Orlando’s forefathers within the text anticipate Edward Said’s views, on which his book *Orientalism* (1978) is based, that all the systems of Western culture description are contaminated by its politics, interests and strategies of power. But although Said maintains that different historical periods perceived the Orient differently, as Bart Moore – Gilbert has pointed out, ‘it often seems that [the] continuities within the colonial discourse are much stronger than [the] discontinuities’. But clearly *Orlando* reflects the critical stance towards colonialism and imperialism that emerged in the centres, and may itself be seen as an example of a metropolitan intervention in the debate of about imperialism.(...) the words ‘multi-coloured’and ‘barbaric’ in woolf’s description refer us to the opening of the novel and to the deeds of Orlando’s father’s, as an implicit reminder that since the seventeenth century the Ottoman empire had been pushed out of Europe. The label ‘barbaric’ reminds the reader that Turkey was regarded as such because the violence of the Orientals to each other – strange and exotic punishments, hideous tortures and ‘barbaric’ executions - was a salient theme on the Western representations of the Orient. (...)The particular details in the description of Constantinople may seem gratuitous, but they authenticate the myth of the Orient as backward, which in turn implicitly associates the barbaric with Islam. (...)»

¹⁶¹ Virginia Woolf – *Op. cit.*, pág.58.

A construção da ‘otherness’, alicerçada na bipolaridade ‘civilização/ barbárie’ , sugerida, em boa medida, pelo noção de ‘Babilónia’: repare-se, que na tradição judaico-cristã, a Babilónia indicava o contraponto do paraíso, centrado em Jerusalém.¹⁶² A abundância de lexemas, introduzindo o tópico de ‘vício’ é expressiva se atentarmos em ‘the beating of gongs, (...)sour odours, (...)lashing of mules’. Aliás (ainda na concretização da mesma ideia), repare-se o próprio ‘modus agendi’ de Orlando, “(...)on the parapet, (...)gazing at the city beneath him, apparently entranced(...)”, o que destaca a marginalidade (leia-se ‘autonomia’) do mesmo face ao *habitat* em que se encontra; esta ‘marginalidade’ não é, de todo, gratuita, na presença do conceito de ‘Babilónia’ como *antípodas* de ‘Jerusalém’ (Paraíso), confirmada pela digressão da personagem, na comparação que faz da cidade para com a ‘civilização’, dada pela *trindade* “(...)Surrey and Kent or the towns of London and Tunbridge Wells. (...)”¹⁶³. Justifica-se, mais uma vez, a supremacia pela dicotomia ‘national/outro’ e ‘civilização/barbárie e pela ausência de predicados que ‘outro’ não tem.

Resta-nos apresentar um episódio que plasma igualmente a crítica à ‘Britishness’ como construção de uma ‘national identity’ face ao outro e da sua ideia de supremacia cultural: falamos do episódio da vivência de Orlando entre os ciganos:

«(...)The gipsies (...)seem to have looked upon her as one of themselves (...).

But Orlando had contracted in England some of the customs or diseases (...)which cannot, it seems, be expelled. (...) They noticed that Orlando often sat for whole hours doing nothing, except look here and then there. (...) They began to suspect (...) that she had fallen into the clutches of the vilest and cruellest among the Gods, which is Nature. (...). The English disease, a love of Nature, was inborn into her, and here, where Nature was so much larger and more powerful than in England, she fell into its hands as she had never done before. The malady is too well known, and has been, alas, too often described to need describing afresh, save very briefly. There were mountains; there were valleys, there streams. She climbed the mountains; roamed the valleys; sat on the banks of the streams.(...) »¹⁶⁴

¹⁶² Jean Chevalier et Alain Gheerbrant - «Babylone», in *Dictionnaire des symboles*, Paris: Seghers, 1973, pág.152 : «(...)Au plan des symboles, Babylone est l’antithèse de la Jérusalem céleste et du Paradis(...). Le symbole de Babylone n’est pas celui d’une splendeur condamnée pour sa beauté, c’est celui d’une splendeur viciée, (...)»

¹⁶³ Linden Peach – *Op. cit.*, pág.147:«(...) But England that is the absence against which Constantinople is defined is that the home Countries - ‘the counties of Surrey and Kent or the towns of London and Tunbridge Wells’ (...). If England is the geographical centre, it is in the triangle of Oxford, Cambridge and London. (...)»

¹⁶⁴ Virginia Woolf – *Op. cit.*, pp.69-70.

Conceptualmente, no excerto convocado (a vivência de Orlando entre os ciganos), podemos atestar que a construção da identidade britânica se sustenta, numa primeira análise, pela manifestação do sema de ‘patologia’, “(...)Orlando had contracted in England (...)diseases (...).The English disease, a love of Nature, was inborn into her.(...) The malady is well know. (...)”que descreve(mordazmente) todo o *processo epidémico* que formata esse dogma inerente à própria identidade britânica, ancestralmente praticado.¹⁶⁵

«(...)Slowly, she begun to feel that there was some difference between her and the gipsies(...). At first she tried to account for it saying that she came of an ancient and civilised race, whereas the gipsies were an ignorant people, not much better than savages. (...) Her ancestors were earls, or even dukes, she added. At this she noticed again that the gipsies were uneasy; but not angry as before when she had praised the beauty of nature. (...) Rustum followed her (..) and said that she need not mind if her father were a Duke(...). They would none of them think the worse of her for that. Then she was seized with a shame that she never felt before. It was clear that Rustum and the other gipsies though a descent of four or five hundred years only the meanest possible.(...) To the gipsies whose ancestors had built the Pyramids centuries before Christ was born, the genealogy of Howards and Plantagenets was no better and no worse than that of Smiths and Joneses: both were negligible. (...)»¹⁶⁶

Numa segunda instância, podemos, igualmente, entrever uma outra entidade que serve para questionar a ‘britishness’ é o conceito de *relativismo cultural* - que serve para superar a equidistância do ‘national’ em relação ao ‘Other’ -, ilustrado na conversação de Orlando com Rustum, cuja vetusta genealogia embaraça o próprio ufanismo do *código genético* da raça britânica, “(...) To the gipsies whose ancestors had built the Pyramids centuries before Christ was born, the genealogy of Howards and Plantagenets

¹⁶⁵ Linden Peach – Op. cit., pág.147: «(...) At several points in Orlando, Woolf draws attention to the extent to which English national identity is bound up with the English countryside. In other words, how the English landscape is the inscape of the English national identity. (...)Her experiences among the gipsies are important to the novel not because she is rendered an outsider - she is such in all the societies in which she lives – but because their reaction to two of the staples of English national identity – natures and ancestral houses - defamiliarises them. ‘Englishness’ is thus highlighted as a cultural construction based upon particular narratives of heritage. (...)»

¹⁶⁶ Virginia Woolf – Op. cit., pp.71-72.

(...)were negligible. (...)”.¹⁶⁷

Se em *Orlando* temos um vector excêntrico, que nos permite aferir das relações entre o ‘Nacional’ e o ‘Outro’, n’ *A Torre da Barbela* temos um vector concêntrico, que recai numa palavra e essa palavra é...Madeleine de Barbelat, que permite analisar essa mesma relação e que, por sua vez, facilita a nodulação, através de um processo paródico, a *Orlando* e ao tópico de que, presentemente, nos ocupamos.

Madeleine de Barbelat é a prima francesa dos Barbela que, visitando os mesmos, irá despertar a sua (dos habitantes da Torre) atenção dos e que estabelece o ponto de oposição entre o ‘Nacional’ e o ‘outro’, ou seja, entre ‘Portugal’(anquilosado) e ‘França’(cultural e sociologicamente moderna).

Valerá a pena fazer algumas incursões sobre a figura de Madeleine, no desenrolar da diegese:

«(...)Madeleine contava vinte e seis anos e desfizera já dois noivados sem explicação aparente. Parecia comprazer-se em futilidades e só emitia opiniões de moda, tanto na arte como na indumentária. Mas para tipos tão puros e castos como o Cavaleiro, Madeleine era muito rara, excitante. Para ela, os homens pouco comandavam em lances de amor. “Difícil como um raio, *mutatis mutandis*” – dizia D. Raymundo. Preocupava-a mais o presente do que a aventura. Mas a visita à Barbela correspondia ao plano, de há muito tempo feito pelo ramo francês da família, de conhecer intimamente o tronco lusíada.(...)»¹⁶⁸

Parece-nos bem evidente, se retivermos o episódio anterior, da estada de *Orlando* juntos dos ciganos, que Madeleine tem uma função análoga à de *Orlando*, como *outsider* e/ou estrangeiro (a). Desde já, podemos considerar que há uma manifesta desarticulação – tal *Orlando* com os ciganos – visível no confronto de mentalidades: “Madeleine emitia opiniões de moda, tanto na arte como na indumentária(...). Para ela os homens pouco comandavam em lances de amor. (...)”.

¹⁶⁷ Natalia Solovyova – *Op. cit.*, pp.222-223: «(...)the unknown world of gipsies lack things dear to Orlando, (...). They do not understand her Englishness. (...) The dialogue (...) initiates a revaluation of the ancestors and glorious past that means nothing to the gipsies. Different standards of life and different types of mentality widen the gap between the national and ‘the Other’. (...)»

¹⁶⁸ Ruben A. – *Op. cit.*, pág.131

Se nos debruçarmos na figura da princesa Sasha, encontramos o seu equivalente, também(ou um efeito paródico) na figura de Madeleine: ambas são estrangeiras, ambas falam francês, ambas são oriundas de um mundo que questiona a própria legitimação de ‘nacional’; até na própria mitigação das fronteiras definidas pelo patronímico - se a princesa era Marousha Stanilovska Dagmar Natasha Iliana Romanovich, no caso português temos Madeleine de Barbelat. Atente-se no efeito de construção paródico. Se no caso da princesa russa, temos ‘Dagmar’ a *viciar* a expressiva demarcação do ‘nacional’ do ‘outro’, no caso da família, temos o seu *efeito transgressor* no apelido ‘Barbelat’, que aponta para uma expressiva aproximação e identificação dos dois conceitos (‘nacional’ e ‘outro’), ainda que primariamente.

Destacando-se pelo seu carácter descomplexado, ousado, Madeleine concentra em si todo um mundo de oposições, cujo fascínio se vai exercer nos habitantes da Barbela. Aliás, Madeleine congrega bem as expectativas que o imaginário francês causa nos Barbela¹⁶⁹, imaginário que, como vimos, simboliza o ‘outro’:

«(...)Afinal parecia – e até zero ponto era verdade – que todos estavam apaixonados por ela¹⁷⁰

«Ah, França da minha imaginação, onde ficas no mapa? (...) Que passeio alegre têm os franceses! Dá a impressão de que tudo em França é fácil. (...)»¹⁷¹

A construção do ‘outro’ é feita, tal como vimos no exemplo da descrição do episódio de Constantinopla, pela ausência de predicados que, opostamente, caracterizam o ‘nacional’: se em larga medida, Constantinopla é definida pela inferioridade sugerida na comparação com a trindade ‘Surrey, Kent and Tunbridge Wells’, França é definida pela presença abstracta feita no imaginário(“França da minha imaginação”), pelo ideal i-

¹⁶⁹ Ana Paula Coutinho Mendes - «D’a Torre da Barbela – Panorama fantástico de uma relação mítica», in *Línguas e Literaturas – Revistada Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, II série, vol.X, Porto: Faculdade de Letras, pág.135:«(...) A personagem centrípeta da obra - Madeleine – “a prima das franças”, congrega em si todas as características essencialistas da mulher fatal, que é o é na medida em que se destaca do ambiente circundante ao encarnar todo um mundo de diferenças de cariz individual e social, suscitando por isso mesmo tanto o espanto como uma indisfarçável cobiça.(...)»

¹⁷⁰ Ruben A. – *Op. cit.*, pág.137.

¹⁷¹ Ruben A. – *idem*, pág.77.

deal inatingível (“Dá a impressão de que tudo em França é fácil”), parodizando-se, desta forma, o carácter abrupto que distancia os dois pólos ‘Nacional’ e ‘Outro’. A consumação da *transgressão* é feita quando, no caso português, se dá a mudança de enfoque, ou seja, a crítica ‘nacional’ vai ser elaborada a partir da supremacia do ‘outro’, ou pela não-partilha de atributos que definem esse mesmo ‘outro’.

Como vemos, este acto de sedução exercido por Madeleine vem colocar em enfoque, também, o abismo profundo entre o ‘Nacional’ e o ‘Outro’, por valorização de mentalidades:

«(...)Ela atirava-se sem restrições para tudo que, ao seu alcance, motivava prazer e alegria, precisamente uma qualidade de alegria que deixava os primos perplexos. – Sim, porque esses Barbelas, por mais que lutassem e fizessem, mantinham um espírito tacanho e, pior, tímido. (...)»¹⁷²

Note-se que a parodização da supremacia da ‘britishness’ de *Orlando* é aqui contrariamente arquitectado por uma incidência oposta. Relembremos o ‘episódio de Constantinopla’ e na classificação dada aos ciganos:

«(...) She [Orlando] sought to answer such arguments by the familiar if oblique method of finding the gipsy life itself rude and barbarous (...)»¹⁷³

Se a impressão depreciativa feita aos ciganos serve, como vimos, para desconstruir e acentuar o carácter espúrio da supremacia cultural e rática britânicas, o *avant-garde* social de Madeleine serve, metonimicamente, para circunscrever a marginalidade e imobilismo que caracterizam *status quo* português. A transgressão paródica é aqui realizada pela permuta de considerações feitas ao ‘outro’, cujo alcance pragmático é a própria crítica ao ‘nacional’. Aliás, tanto Clara Rocha, como Ana Paula Coutinho Mendes convergem para a nossa posição: a função do outro, mormente na figura de Madeleine, serve, pela *omnipresente* metonímia, para caracterizar o ‘nacional’

¹⁷² Ruben A. – *Op.cit.*, pág.136.

¹⁷³ Virginia Woolf - *Op.cit.*, pp.72-73.

(Portugal) por contraste com a França: “tacanho e tímido”¹⁷⁴. O contraste torna-se mesmo exemplar no episódio da ‘consumação amorosa’ de Madeleine e do Cavaleiro, por iniciativa da prima francesa¹⁷⁵:

«(...) Madeleine descobrira que o Cavaleiro era virgem. (...) Era um coito que atravessava os séculos (...)

(...) - É mistério o que aconteceu. Sinto-me envergonhado, deixe-me só (...) pois quero pensar se vou casar.

- O quê? Casar? Com quem?

- Então não é preciso casar? Julgava que depois de tudo isto tinha de casar contigo. (...) Então não vou ter um filho? Que desgraça! Sentia já a paternidade. Mas eu gosto muito da prima. Nunca gostei tanto de ninguém. (...). São umas paixões que fazem tremer os joelhos.

- Isso passa-te. Daqui a pouco, no Paço da Beringela refrescas. A vida tem destas surpresas! (...)

-Não se pode levar a sério. Bem desconfiada andava eu de que ainda eras uma criança. Não faças essa cara. Então? Que é isso. Vamos! Um cavaleiro é um Cavaleiro e um gato é um bicho.

- Deixe-me gostar da prima.

- Não pode ser, breve regresso a Paris. Isso é vida? Para mais, somos de dois séculos diferentes. Enquanto é uma brincadeira bem vai, agora tomar a sério uma brincadeira passada entre nós dois, isso nunca. (...)»¹⁷⁶

Aqui, é significativo verificar que os obstáculos que caucionam a flagrante equidistância entre o ‘nacional’ e o ‘outro’, estão, sempre, sob o manto da (aparente) crítica aos costumes libertários de Madeleine (‘outro’), direccionados para a censura ao

¹⁷⁴ Clara Rocha – *Op. cit.*, pág.12: «(...)O próprio Ruben A. (...) evoca a génese do romance: “(...) A Torre da Barbela retrata o drama lírico das nossas deficiências, corrosivas, o tacanho da nossa convivência, a radiografia que deixa a nu a falta de progresso em oito séculos de procriação, o monólogo de diálogo que não existe e a beleza da paisagem que existe..(...)» e Ana Paula Coutinho Mendes – *Op. cit.*, pág.315: «(...) Esta atracção passional que começa por ser, sublinhe-se, unívoca, torna-se tanto mais significativa quanto revela o “espírito tacanho e, pior, tímido” (...) dos Barbelas, por oposição realçante à naturalidade descomplexada da prima francesa.(...)»

¹⁷⁵ Ana Paula Coutinho Mendes – *idem, ibidem*:«(...)O contraste torna-se particularmente notório devido à desigual intensidade com que é vivida a relação do Cavaleiro com Madeleine. Ele, um ser eternamente inadaptado, uma espécie de aventureiro franciscano, entre o quixotesco e o platónico, fica não só completamente bloqueado com a presença de Madeleine, como ansioso com as repercussões daquele “coito que atravessava séculos” (...). Curiosamente, é Madeleine quem tira a virgindade, se assim se pode dizer, ao Cavaleiro, embora nela esse acontecimento de iniciação amorosa seja um episódio mais do que se perde no contexto das diferentes descobertas com que “passa o Tempo” na terra dos primos. (....)»

¹⁷⁶ Ruben A. – *Op.cit.*, pp.34-41.

Cavaleiro, pela sua discrepância na ética amorosa. No entanto, a incompatibilidade é, *superficialmente*, dada pela conduta de Madeleine, na qual se espera, sagazmente, que o leitor possa inferir, sub-repticiamente, o questionamento do próprio *modus operandi* do ‘Nacional’, nomeadamente na figura do Cavaleiro. Esta passagem elabora um processo de *transgressão paródica*, focalizado na figura e na acção de Madeleine, se atentarmos numa passagem do texto Woolfiano, quando Orlando medita sobre um possível *conúbio* ou *vie à deux* com a princesa Sasha:

«(...) Time went by, and Orlando, wrapped in his own dreams, thought only the pleasures of life; of his jewel; of her rarity; of means for making her, irrevocably and indissolubly his own. Obstacles there were and hardships to be overcome. She was determined to live in Russia, where there were frozen rivers and wild horses and men, she said, who gashed each other's throats open. It is true that a landscape of pine and snow, habits of lust and slaughter, did not entice him. Nor was he anxious to cease his pleasant country ways of sport and tree-planting; relinquish his office, ruin his career; shoot the reindeer instead of the rabbit; drink vodka instead of canary, and slip a knife up his sleeve – for what purpose, he knew not. (...) Her kinsmen would abuse him for deserting a great lady; his friends would deride him for ruining the finest career in the world for a Cossack woman and a waste of snow (...).»¹⁷⁷

Verifica-se aqui uma mesma homologia, na recusa de Orlando na partilha de um mesmo código sócio-cultural (e vivencial) do de Sasha. A tentativa de comunhão civilizacional é gorada, tendo em conta que há uma rejeição, *a priori*, do consuetudinário Russo em detrimento do modelo de quintessência britânico. A oposição entre os dois mundos é abundantemente sugerida pela introdução de imagens grotescas, remetendo o ‘other’ para um mundo caótico (“(...)habits of lust and slaughter(...)”, “men (...) who gashed each other's throat open”, “(...) slip a knife up his sleeve(...)”), confirmadas – como sempre – pela isotopia de ‘inferiorização’ que define o mesmo, com “(...)frozen rivers and wild horses and men (...)”. Repare-se como airreversibilidade desse mundo caótico contrasta com o *locus amoenus* britânico, “(...) pleasant country ways of sport and tree-planting(...)”¹⁷⁸, o que gera uma expressiva

¹⁷⁷ Virginia Woolf – *Op. cit.*, pág.23.

¹⁷⁸ sublinhados de nossa responsabilidade.

exclusão feita pelo ‘nacional’ à mundividência da ‘alteridade’. Julgamos que o *fulcro da questão paródica* tem aqui a sua operacionalidade: enquanto que em *Orlando* o desajuste de uma ligação com o ‘outro’ se baseia no primado de exclusão por uma rede de requisitos sócio-culturais que o ‘outro’ tem e que não são os mesmos que formatam a entidade nacional. No caso de *A Torre da Barbela*, é a excepcionalidade de um código sócio-cultural díspar do ‘outro’ (de Madeleine) que exclui a ligação com o ‘nacional’, sublinhando o carácter anquilosado e marginal do mesmo. A descoordenação entre os códigos de conduta acentua a inferiorização/exclusão do comportamento do ‘nacional’, verificando-se a *transgressão paródica* do mesmo efeito, potenciada pelo texto matricial.

A referida oposição alicerçada/assinalada pelo citado binómio – ‘nacional/outro’ – vai ser cada vez mais gritante, selando “uma relação que confirma mais o afastamento do que sela a aproximação”¹⁷⁹. Será, sempre, na gravitação de dois universos díspares (de um Portugal vetusto e empobrecido e de uma França de pendor – arquetipicamente, talvez – moderno e feroso) que se exerce o fascínio do ‘nacional’ pelo ‘Outro’¹⁸⁰, averbado em algumas situações, como, por exemplo, pelos pensamentos ‘empiricamente’ construídos do cavaleiro face ao topos do ‘Outro’, como também pela constatação de atraso face ao que contém esse mesmo topos:¹⁸¹

«(...) De novo o Cavaleiro trabalhava com os olhos o tornozelo elegante de Madeleine. Não sabia o que responder. Era tudo tão diferente! Paris! – Já em tempos lhe haviam falado em Nôtre-Dame, uma igreja pouco maior do que a Moutosa onde havia sermões de sete horas sem interrupção. Belas coisas essas! Mirava Madeleine extasiado. (...)

-Ai sim. E como fazem isso lá fora? Com máquinas? Abrenúncio. Nunca ouvimos falar em máquinas. Que coisas do demónio. (...) Ó prima, tem a certeza de que não é brincadeira? (...)»¹⁸²

¹⁷⁹ Ana Paula Coutinho Mendes – *Op. cit.*, pág.136.

¹⁸⁰ Ana Paula Coutinho Mendes – *idem, ibidem*: «(...) Assim, ao Portugal Provinciano e retrógrado (como Madeleine faz notar há dois séculos e tal que real e simbolicamente a separam do Cavaleiro), à Barbela isolada e mais do que moribunda, morta, opõe-se a vivacidade de Paris, o seu bom gosto e as aventuras exaltantes que quotidianamente proporciona e de que Madeleine dá testemunho.(...)»

¹⁸¹ Ana Paula Coutinho Mendes – *idem*, pp. 136-137: «(...) Para o próprio Cavaleiro, aquilo que o aproxima ou excita na prima Madeleine é a súpula inextricável da atracção física e ansiosa curiosidade por aquilo a que chamará “a França da minha imaginação”(…).Já aquando da visita de Madeleine à Beringela, a auto-análise que de si mesmos fazem é a de um provincianismo promovido a esboço caricatural. (...)»

¹⁸² Ruben A. – *Op.cit.*, pp.22-78.

O desenho do ‘outro’ é-nos dado pelo desenho convencional, através de informações generalistas (“ (...) Já em tempos lhe haviam falado em Nôtre-Dame, uma igreja pouco maior do que a Moutosa onde havia sermões de sete horas sem interrupção,(...).”), motivado pelo carácter abrupto que a diferença do *motor de desenvolvimento* das duas pátrias suscita e que, uma vez mais, ilustra a *menoridade e a anestesia temporal* do país dos Barbelas. A tendência em *Orlando* que proporciona a *transgressão paródica* verifica-se, igualmente, pelo mesmo desenho empírico, com a diferença que, como sempre, o ‘outro’ é revelado pela sua dimensão de inferiorização, na figura da princesa Sasha:

«(...) He [Orlando] suspected at first that her rank was not as high as she would like; or that she was ashamed of the savaged was of her people, for he had heard that the woman in Muscovy wear beards and the men are coved with fur from the waist down; that both sexes are smeared with tallow to keep the cold out, tear meat with their fingers and live in huts where an English noble would scruple to keep his cattle; (...)»¹⁸³

A definição do ‘Outro’ – Madeleine – e a sua conduta/comportamento e decorrente ausência, na Barbela (por extensão, Portugal), pelas próprias personagens da Torre e adjacentes, definem o carácter abrupto entre os pólos de demarcação e aquilo que, diferencialmente, o ‘nacional’ não tem, ainda que esse comportamento seja reprovável:

«(...) Como Madeleine fuma! Que horror! Deus me acuda com cigarros! (...) Peça ao Dr. Mirinho que traga cigarros!»¹⁸⁴

«(...) Todos a fazerem-se engraçados com a Madeleine! Conheci tantas como ela em Paris.(...)»¹⁸⁵

¹⁸³ Virginia Woolf – *Op. cit.*, pág.22.

¹⁸⁴ Ruben A. – *Op.cit.*, pág.78.

¹⁸⁵ Ruben A. – *idem*, pág.108.

Inversamente, a imagem que o ‘Outro’ (Madeleine) nos lega do ‘nacional’ (Barbela) também concorre para o carácter estático de Portugal¹⁸⁶:

«(...) Madeleine deliciava-se com estas conversas agrícolas, de sabor telúrico. (...) Uns fenómenos, estes primos! Como a humanidade era um reservatório estranho! (...)

«(...) – Lá em França é que vão apreciar bem estes primos todos vestidos em séculos diferentes e com bigodes conforme a época(...).

Também no fundo não se importavam para nada como que se passava à sua volta, copiavam o inútil, vegetavam das glórias do passado e detestavam o presente como medida preventiva.(...) Transformava-se num suplício caricato e boçal ver aquela massa informe a movimentar-se no terreiro da Torre. Ao princípio, Madeleine achava tudo uma maravilha, uma ordem de encantar o tráfego parisiense, um silêncio de esfusiar os cemitérios e uma aceitação do absurdo de embuchar até as ordens religiosas mais conhecidas. (...)

Não conhecera Lisboa, é verdade, mas os primos deram-lhe melhor do que qualquer capital, a ideia de uma pátria. (...)»¹⁸⁷

Se retivermos as impressões que a princesa Sasha lança ao espectro inglês¹⁸⁸, verificamos que, no caso lusitano, o olhar de Madeleine(o ‘outro’) – ainda que só num primeiro momento - não é tão *fulminante* como o da princesa, porque, como sempre, está implícito o efeito da *transgressão paródica* do referido binómio, nos dois romances: se no caso de *Orlando*, a censura é veemente da parte do ‘outro’, visto que o que se pretende desnudar é o carácter absurdo que preside à presunção da ‘britishness’ enquanto construção superior de raça e civilização, no caso da *A Torre da Barbela* é justamente a focalização na letargia de imobilismo, estático da condição da pátria portuguesa e que, à data da sua publicação (do romance) – 1964 -, se encontrava coarctada pela ditadura Salazarista, facto histórico que julgamos ser pertinente para o engendramento mais subtil das impressões do ‘outro’ sobre o ‘nacional’.

¹⁸⁶ Ana Paula Coutinho Mendes – *Op. cit.*, pág.137: «(...)A imagem particularmente petrificante de Portugal por via dos Barbelas (...) que torna, como se possível fosse, a sua condição de mortos ainda mais forte, ganha traços de exotismo, pelo menos temporal, aos olhos de Madeleine. (...)»

¹⁸⁷ Ruben A. – *Op.cit.*, pp.83-161.

¹⁸⁸ cf. pág.52 do presente trabalho.

A singularidade da tentativa de penetrar no ‘espaço do outro’ é vista como uma hipótese - ainda que gorada – da identidade ‘nacional’ se regenerar¹⁸⁹:

«(...) A notícia rebentou como uma granada.(...) Madeleine de Barbelat ia casar-se. Escrevera para a Torre a convidar todos para o casamento em Paris(...). Uma passeata a Paris sabe sempre bem, muda-se de ares e fica-se disposto para a vida.(...)»

Os segundos de compreensão colectiva aviventaram séculos de adormecimento convencional e a ida a Paris aparecia, assim, enegrecida pelas exigências flutuantes do código de família.(...)»¹⁹⁰

No decurso do que tem vindo a ser averbado, se a hipótese de uma viagem a Paris serve como lenitivo/*ponto de fuga* para o estádio marasmático em que vivem (por extensão: para saírem da marginalidade civilizacional provocada pelo isolacionismo de Portugal) sugerido pela expressão ‘séculos de adormecimento’, *la règle du jeu* paródico vai, no (con)texto da autora de *Jacob’s Room*, tentar destronar um acrisolamento fundado num eixo concêntrico de superioridade, a saber, a ‘britishness’, formatando a articulação do veículo da paródia e da sua consequente transgressão, embora só possamos inferir esse facto tendo em conta o episódio subsequente de Constantinopla:

«(...)Thus realising that his home was uninhabitable, and the steps must be taken to the end the matter instantly, he did what any other young man would have done in his place, and asked King Charles to send him Ambassador Extraordinary to Constantinople.(...)»¹⁹¹

Por ultimo, verifica-se a anulação/ destruição do outro por essa mesma manutenção imobilista do ‘nacional’, com a imolação de Madeleine, pelo fogo, qual Joana d’Arc, pelos Barbelas:

¹⁸⁹ Ana Paula Coutinho Mendes – *Op.cit.*, pág.137:«(...)A associação Madeleine-França, ou metonímica e simbolicamente Paris, par associativo esse a que o Cavaleiro há-de sempre recorrer, surge num outro momento crucial da diegese, quando Barbelas e Beringelas são convidados para o casamento da prima. Aí, a ida a Paris não é só, nem exclusivamente, a grande oportunidade de se confrontarem com o espaço idealizado, mas a de romperem como fatalismo de uma vida suspensa, com a fragilidade trágica que até na morte os habitava (...).»

¹⁹⁰ Ruben A. – *Op.cit.*, pp.241-250.

¹⁹¹ Virginia Woolf – *Op.cit.*, pág.87.

«(...) Topo com dois lá em cima da Torre, por trás da ameia da banda norte. Com o trabuco a postos.

- É miragem. Estás a delirar...

- Não. É Madeleine a subir ao cadafalso. Estão a armar-lhe a fogueira. Que coragem!

- Triste rescaldo!

- Traidora? Abrenúncio! Lá por ser estrangeira acusaram-na. Foi denúncia deles.

Deve-se ter visto em palpos de aranha. Como ela caminha digna para a morte.

-Que dignidade!

- Que coragem! É uma lição. É que começa a faltar aos Barbelas. Depois do Cavaleiro degeneraram. Quem terá acusado Madeleine? (...)»¹⁹²

Embora Ana Paula Coutinho Mendes ofereça uma hipótese de interpretação para esta cena em consonância com a alegoria à donzela de Orléans¹⁹³, precisaremos um aspecto em estreita articulação com a história inerente à figura referencial. Se atendermos ao percurso histórico de Joana d'Arc, verificamos que a analogia é produzida com a finalidade que lhe está subjacente pelo binómio que ora se analisa: tal como Joana D'Arc inspira os franceses a rebelarem-se contra o jugo inglês, Madeleine inspira os Barbela a libertarem-se da letargia, a todo esse processo inerente à condição do 'Nacional' e que, pela irreversibilidade de uma inadaptação fora do seu eixo axial, a-

¹⁹² Ruben A. – *Op. cit.*, pág.336.

¹⁹³ Ana Paula Coutinho Mendes – *Op.cit.*, pág.139-140:«(...) Ao deixar-se conduzir “pelas forças mágicas do destino” (...) que, mais uma vez, a Torre passa a soltar, os Barbelas adoptam um comportamento mítico para se defenderem contra o Tempo.

Entre a lei dinâmica da vida e a lei conservadora da morte, insistem na última, por vontade própria ou tão só por misteriosa obrigação. (...)»

A morte de Madeleine que nos é dada pela visão de um dos primos da Beringela, perpetua, com a auréola do rito sacrificial, o ciclo de Amor-Morte que entrena, ao longo dos séculos, a História, ou seja, a vida da torre.

Pouco importa se fica por esclarecer completamente qual teria sido ao certo o motivo da condenação, embora sejamos levados a depreender que se tivesse tratado de imolar um bode expiatório, como reacção desesperada dos Barbelas quando estes sentiram ameaçada a sua rotina quiasmática de mortos-vivos ou vivos-mortos aliás, essa margem do inexplicável não faz mais do que reverter a favor da lenda, ou seja, de mais uma ficção dentro da ficção, e sobretudo, a favor dessa sempre curiosa inversão axiomática que a morte estipula: de desavergonhada e frívola, Madeleine passa a santa heroína – uma segunda Joana D'Arc – aos olhos e juízos dos retrógrados e machistas primos da Beringela. Pela cruel condenação, Madeleine liberta-se da monotonia do estado mortal dos Barbelas e acede à condição vital do mistério, por outras palavras, à imortalidade. De resto, note-se a carga simbólica da oposição geométrica entre os movimentos ascendente e descendentes: Madeleine *sobe* ao cadafalso enquanto que os Barbelas estão condenados a *descer* todos os dias, durante séculos a fio, às suas pedras tumulares. Nem na morte há (entre eles) igualdade...Antes pelo contrário, a morte vem extemporizar, e portanto mitificar uma diferença hierarquizante que, sem ela, poderia ser encarada como sendo circunstância ou acidente histórico. (...). Aliás, a este propósito de catábase e anábase: «(...) O homem está ligado ao espaço bidimensional, quer subindo ao pólo superior (sótão, telhado, torre, montanha ou erguendo casas) para o qual projecta a “racionalidade” marcada pela estrutura positiva da passagem para o divino, quer descendo às raízes (cave, caverna, gruta, mina) que apelam às imagens da “irracionalidade” das profundezas e à imagem do “escuro caos da confusão”.

Descer à cave, às raízes cósmicas da casa, ou a espaços arquetipais como a caverna ou a gruta é também convocar os medos e receios mais profundos da realidade arquetípica do homem, é na linguagem psicanalítica descer ao inconsciente, às trevas, aos fantasmas tenebrosos do ser(...)» in Maria Manuela de Almeida Lima – *As Torres-Reinos de Intimidade Onírica A Ilustre Casa de Ramires A Toca do Lobo A Torre da Barbela*, Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 1995,pág.70.

inda que experimentando o espaço do ‘Outro’, é sacrificada. Aliás, o próprio patronímico concorre para essa atitude vista como *subversiva* (pecado). Só dentro desta temática ‘nacional versus Outro’ –cremos- se apreende, desta forma, a cabal dimensão da convocação da citada figura referencial em articulação com a personagem da diegese.

Concluindo, como podemos atestar, a dicotomia ‘Nacional’ e ‘Outro’, em *Orlando*, assume nas palavras de Natália Solvyova, “ a very significant function in *Orlando*. It allows us to understand the real value of close links with culture and history to win the cause of art and humanitiy”¹⁹⁴; parodicamente, em *A Torre da Barbela*, sugere uma “consciência de auto-representação nacional” coarctada e um “simbolismo do espaço que habitam”¹⁹⁵, aliada a uma “representação da identidade de Portugal ou do ser Português”, onde “a introspecção nacional se desenrola a partir de uma relação com uma estrangeira, não uma qualquer, mas com a francesa”, cuja interacção “pelas imagens clandestinas” dos anos sessenta descrevem “uma ânsia desmesurada de novidade e de abertura” e reescrevendo “uma relação mítica com o paradigma estrangeiro, (...) o francês”¹⁹⁶, mostrando o “esgotamento do patriotismo na relação com um imaginário de passado e de grandeza.”¹⁹⁷

¹⁹⁴ Natália Solovyova – *Op.cit.*, pág.225.

¹⁹⁵ Maria Manuela de Almeida Lima – *Op.cit.*, pág.102.

¹⁹⁶ Ana Paula Coutinho Mendes – *Op. cit.*, pp. 140-143.

¹⁹⁷ Rui Ramos – *Outra Opinião: Ensaios de História*, Lisboa: Edições ‘O Independente’, 2004, pág.183

4

De quando o “ele” é “ela”e”ele/ela”

Ou

O Andrógino

*It is fatal to be a man or woman
pure and simple:*

one must be a woman manly, or a man womanly.

Virginia Woolf, *A room of One's Own*

*Ela quem chamava por ele, ao contrário do protocolo
do amor ,aquele código oral que manda o homem
guiar as investidas amorosas.*

Ruben A., *A Torre da Barbela*

Neste último ponto do nosso excursus, procuraremos abordar, *once and again*, as relações paródicas que *A Torre da Barbela* capta do texto a que temos vindo a designar como parodiado, inegavelmente, *Orlando*.

Como sempre, procuraremos circunscrever a temática no texto, especificamente, no Woolfiano. Desta feita, observamos que Virgínia Woolf troça da inflexibilidade dos papéis da identidade sexual, para a redefinir como variável mutável, de forma alguma constante, mas de uma forma contínua. *Orlando* aflora, superficialmente, a mudança de sexo (‘homem>mulher): é uma mudança de ênfase, não essencial; *Orlando* promove uma crise de categoria, no ser humano.¹⁹⁸

¹⁹⁸ Lisa Haines-Wright and Tracy Lynn Kyle - «From He to she and to You and Me: Grounding Fluidity, Woolf's *Orlando* to Winterson's *Written in the body*», in *Virginia Woolf: Texts and Contexts*, Ohio, Pace University Press, 1996, pp.178-179: «(...)Certainly, *Orlando* engages gender dualism and mocks its essentialist claims. But larger its larger concern to challenge what we might call 'identity essentialism', and to re-define identity as mobile, mutable and nonetheless *self-constant*: not the same from moment to moment (or age to age), but continuous. (...)»

O tema da androginia tem sido, abundantemente, dissecado por eminentes exegetas Woolfianos: Monique Nathan, talvez uma das suas mais antigas críticas, define o andrógino como sendo “os valores do masculino e feminino” que “coexistiriam, complementares e muitas vezes independentemente do sexo aparente do indivíduo (...). Orlando responde a esta temática. (...)”¹⁹⁹

O que nos parece, no entanto, nuclear não é a construção do género e da androginia, mas a forma da sua inclusão no desenrolar da narrativa.²⁰⁰ Acresce dizer que, indefectivelmente, a esta forma de inclusão da construção do género no texto narrativo não é alheia uma boa dose de crítica ao sistema patriarcal, cujas deliberações estão na génese da imutabilidade da concepção de feminino/masculino cuja significação é sempre imaginada extrinsecamente ao corpo.²⁰¹

Mergulhemos em *Orlando*, com mais escrúpulo, para debatermos esta questão, globalmente:

«(...) He had indeed just brought his feet together about six in the evening of the seventh of January at the finish of some such quadrille or minuet when he beheld, coming from the pavilion of the Muscovite Embassy, a figure, which, whether boy's or woman's, for the loose tunic and trousers of the Russian fashion served to disguise the sex, filled him with the highest curiosity. The person, whatever the name or sex, was about middle height, very slenderly fashioned, and dressed entirely in oyster-coloured velvet, trimmed with some unfamiliar greenish-coloured fur. (...)»²⁰²

Aqui, claramente, vemos expressa a parodização entre conhecimento carnal e conhecimento espiritual, fornecido, em parte, pela ambiguidade da indumentária²⁰³,
.....

More than either masculine or feminine, Orlando is also more than masculine and feminine. For if the line between two terms of an ostensible duality is permeable, we have “category crisis” (...). Dualism can not accommodate “both”: its defining poles essentialized and opposed, and “both denies opposition, It introduces “third”, (...)” a way of describing a space of possibility”. (...)»

¹⁹⁹ Monique Nathan – *Virginia Woolf*, Lisboa: Relógio D'Água editores, 1988, pp.58-59.

²⁰⁰ Linden Peach – *Op.cit.*, pág.152: «(...) However, what seems to most interest the narrator of *Orlando* is not balancing of gender differences within the androgynous subject but the narratives within the gendered subject is placed. (...)»

²⁰¹ Linden Peach – *idem, ibidem*: «(...) Exploring how males and females are complicit in the way in which both genders are imagined, the novel suggests that meanings normally attached to sexuality lie outside the body itself. (...)» e Bilge Nihal Zileli - «A study of the Concept of Androgyny» in *Woolf Across Cultures*, New York: Peace University Press, 2004, pág.206: «(...) While in the *Orlando* Woolf questions the restrictiveness and artificial nature of gender roles, she also criticizes the patriarchal society, which imposes gender roles on the individual. (...)»

²⁰² Virginia Woolf – *Op. cit.*, pág.17.

²⁰³ Christine Froula – *Virginia Woolf and the Bloomsbury Avant-Garde: Civilization, Modernity*, New York: Hardcover, 2005, pág.183: «(...) Bodies, meanwhile, stand aloof from language even when subjected to material investigation. (...) So too Orlando, bedazzled by a Russian “figure” flying on the ice, can only guess at its sex (“alas, a boy must be...”). On the discovery that is

“(...)for the loose tunic and trousers of the Russian fashion served to disguise the sex, (...)”, e pela despersonalização da personagem, (“the person”) e pela ocorrência do sema de ‘opacidade’ proporcionada pelos lexemas ‘unfamiliar’ e ‘oyster’.

Um outro aspecto que nos parece importante é a mudança de sexo de Orlando, em Constantinopla, introduzido por três figuras alegóricas:

«(...) The rioters broke into Orlando’s room, but seeing him stretched to all appearance dead they left him untouched, and only robbed him of his coronet and the robes of the Garter. (...)

At which – Heaven be praised! For it affords us a breathing space – the doors gently open(...). First, comes our Lady of Purity, (...) Following her, (...) comes our Lady of Chastity(...). Closing behind her, (...) comes our Lad of Modest. Each advances towards the centre of the room where Orlando still lies sleeping (...). *Our Lady of Purity* speaks first:

I am the guardian of the sleeping fawn; the snow is dear to me; and the moon rising; and the silver sea. With my robes I cover the speckled hen’s eggs and the brindled sea shell; I cover vice and poverty. On all things frail or dark or doubtful, my veil descends. Wherefore, speak not, reveal not. Spare, O spare!’

Here the trumpets peal forth.

‘Purity Avaunt! Begone Purity!’ (...)»²⁰⁴

Verificamos, desde já, que o tratamento familiar, focalizado no determinante possessivo ‘Our’ traduz já uma habituação, ou, se quisermos, um enraizamento desta *virtus* na condição feminina, de resto, amplamente definida pelos substantivos ‘snow’, ‘moon’, ‘silver sea’, cuja simbologia de ‘candura’ deve ser o ditame que oriente a conduta/condição feminina, cuja zona híbrida (ou de margem de liberdade da mulher), “(...) all things frail or dark or doubtful”, seja oprimida (“(...) my veil descends (...)”).

“person” is a “woman” Orlando’s own body broadcasts a lover’s signs.(...) Yet even now something about Sasha seems “hidden”, “concealed”, keeping open the question not just of Sasha’s sex but of what difference sex should make (...) in this (...) novel.(...)»

²⁰⁴ Virginia Woolf – *Op.cit.*, pp.65-66.

«(...) Then *Our Lady Chastity* speaks:

'I am she whose touch freezes and whose glance turns to stone. I have stayed the star in its dancing, and the wave as it falls. The highest Alps are my dwelling place; and when I walk, the lightnings flash in my hair; where my eyes fall, they kill. Rather than let Orlando wake, I will freeze him to the bone. Spare, O spare!'

Here the trumpets peal forth.

'Chastity Avaunt! Begone Chastity!' (...)»²⁰⁵

Aqui, vemos elencado, de uma forma extremamente transparente, o vaticínio de um requisito a que Orlando ("(...)Rather than let Orlando wake, I will freeze him to the bone(...)), enquanto mulher, terá que cumprir, induzido pela metáfora sexual, com a isotopia de 'paralisia', (confirmada pela ocorrência de lexemas como "freezes", "stone",) e que, de resto, irá ser concluída pela indicação de que "(...)The highest Alps are my dwelling place(...), instaurando uma ideia de *inacessibilidade* (hedonista).

«(...) Then *Our Lady of Modesty* speaks, so low that one can hardly hear:

'I am she that men call Modesty. Virgin I am and ever shall be. Not for me the fruitful fields and the fertile vineyard. Increase is odious to me; and when the apples burgeon or the flocks breed, I run, I run; I let my mantle fall. My hair covers my eyes. I do not see. Spare, O spare!'

Again the trumpets peal forth:

'Modesty Avaunt! Begone Modesty!' (...)

At this the Sisters try to cast their veils over the mouths of the trumpets so as to muffle them, but in vain, for now all the trumpets blare forth,

'Horrid sisters, go!' (...) - at which Orlando woke (...).We have no choice left but to confess – he was a woman. (...)»²⁰⁶

Seguindo a mesma lógica, esta figura alegórica é, sarcasticamente, definida pela rejeição de fecundidade: em primeiro lugar, surge uma auto-caracterização explicitada por uma entidade extrínseca masculina, " (...) I am she that man call Modesty. Virgin I

²⁰⁵ Virginia Woolf – *Op.cit.*, pág.66

²⁰⁶ Virginia Woolf – *idem*, pp.66-67.

and ever shall be.(...)”), consolidando – e aqui verificamos, se nos é permitido, o génio exponencial da ironia Woolfiana – a moralidade imposta à mulher pelo patriarcado, com a realização subsequente das metáforas de fecundidade, “(...) Not for me the fruitful fields and the fertile vineyard. Increase is odious to me; and when the apples burgeon or the flocks breed, I run, I run; I let my mantle fall.(...)”. A repetição expressiva de “I run, I run”, aponta para a alienação – ou mesmo proibição – da fruição da sexualidade feminina, coagida, novamente, pelo patriarcado.

Como vimos, esta introdução das figuras alegóricas é fulcral porque cauciona a sustentabilidade do sistema patriarcal (através de um tom mordaz)²⁰⁷. Então, *et pour cause*, a mulher (Orlando) luta por manter a sua autonomia e realiza essa assumpção através da androginia – persistindo numa ‘identidade’ masculina e vestindo-se de homem.²⁰⁸

Esta transformação de sexo, porém, não vai abalar a sua identidade, o que está em estreita consonância com os argumentos convocados sobre a “construção” da identidade” como uma aprendizagem «adquirida» - isto é de tal forma expressivo que, quando Orlando regressa ao lar ancestral (leia-se “ela”, Orlando), depois da sua convivência com os ciganos, os criados e o seu podengo reconhecem-no e não desconfiam, sequer, do seu...género²⁰⁹:

«(...) a whole retinue of servants come to greet her. But the impetuosity of the Canute, the elk-hound, who threw himself with such ardour upon his mistress that he almost knocked her to ground; next, by agitation of Mrs Grimsditch, who (...) gasp Milord! Milady! Milady! Milord!(...) No one showed an instant’s suspicion that Orlando was not the Orlando they had know. If any doubt there was in the human mind the action of the deer and the dogs would have been enough to dispel it, for the dumb creatures, as well know, are far better judges both of identity and character than we are.(...)»²¹⁰

²⁰⁷ Bilge Nihal Zileli – *Op.cit.*, pág.209:«(...) They are values providing benefit to supporters of the system. First of all, such values provide the maintenance of the patriarchal society with all its organizations and institutions, because they supply society fixity, which is essential for the preservation of the system. (...) Certain values are injected into the brains of the individuals so they are cast into certain roles. (...) In this way the three sisters try to prevent Orlando’s awakening, for it is a threat to patriarchy. (...)»

²⁰⁸ Bilge Nihal Zileli – *idem*, pág. 209: «(...)In *Orlando*, especially the female struggles hard to keep her autonomy, and she achieves this as an androgynous character. For instance, after Orlando becomes a woman, she sees a woman she will not be able to do what she pleases. Moreover, she is expected to adapt to a number of roles (...)and she chooses to resist them. (...)»

²⁰⁹ Christine Froula - *Op. cit.*, pág.183: «(...) The change of sex, though it altered their future, did nothing whatever to alter their identity, (...)Orlando is Orlando because his/her elk-hound Canute nearly knocks him/her down in joy at this/her return(...). Although momentarily tripped up by linguistic gender, the staff knows too, Mrs. Grimsditch gasping “Milord! Milady! Milady! Milord!”

²¹⁰ Virginia Woolf – *Op.cit.*, pág.83.

Insofismavelmente, apercebemo-nos de que ‘identidade’ e ‘género’ são aqui destrincháveis mas, se nos é permitida a ironia, podem formar uma *entente cordiale* que, sarcasticamente, nos é indicada pelo sentido apurado do “Canute” - biologicamente, não censura o novo ‘género’ de Orlando (aliás, isso é confirmado pelo *aparente paradoxo*/ironia “ (...) the dogs would have been enough to dispel it, for the dumb creatures, as well know, are far better judges both of identity and character than we are.(...)) - e pela calorosa recepção de Mrs Grimsditch, a criada, que apesar da constatação da metamorfose sexual de Orlando, arquetipicamente, persiste no tratamento de “Milord”.

Podemos, igualmente, inferir a que ponto a “identidade” é uma noção social e cognitivamente herdada/apreendida/construída pela própria postura em relação à nova condição de/adaptação à feminilidade de Orlando, quando se apercebe de que a Arquiduquesa Harriet é um homem e este acontecimento permite-lhe (a Orlando) umas divagações sobre o estereótipo concebido pelo seu outro sexo, o masculino²¹¹:

«(...) and soon the two ladies were exchanging compliments while the Archduchess struck snow from her mantle.

‘A plague on woman’, said Orlando to herself, going to the cupboard to fetch a glass of wine, ‘they never leave one a moment’s peace. A more ferreting, inquisiting, busybodyng set of people don’t exist. It was to escape this Maypole that I left England, and now’ – here she turned to present the Archduchness with the salver, and behold in her place stood a tall gentleman in black. A heap of clothes lay in the fender. She was alone with a man.

‘La!’ she cried, putting her hand to her side, ‘how you frighten me!’

‘Gentle creature’, said the Archduchess (...), ‘forgive me for the deceit I have practised on you!’(...)

In short, they acted the parts of a man and a woman for ten minutes with great vigour and then fell into natural discourse.(...) ‘If this is love’, said Orlando to herself, looking at the Archduke on the other side of the fender, and now from a woman’s point of view, ‘there is something highly ridiculous about it.’ (...)»²¹²

²¹¹ Christina Froula - *Op. cit.*, pág. 183: «(...) As Orlando assiduously learns to playact the femininity that now befalls her (“La!..how you frighten me!” she cries as the cross-dressing Archduchness Harriet drops her gown to reveal “a gentleman in black”), she is “horrified to perceive how low an opinion she was forming of the other sex, the mainly, to which it had once been her pride to belong” (...)»

²¹² Virginia Woolf – *Op.cit.*, pp.87-88.

Prossegue-se, neste excerto, com o *desajuste* entre ‘identidade’ e ‘género’, pelo menos, na parte inicial, quando verificamos o comentário pejorativo de Orlando sobre o género feminino, através de uma sucessão de atributos que abrem a sua *caixa de Pandora* (‘ferreting, inquisiting, busybodyng’), verificável na *performance* - facto também amplamente confirmado pelo forma verbal ‘acted’ – da encenação do recato inerente à identidade de ambos. A fusão efémera da ‘entidade’ e ‘género’ dá-se quando Orlando se capacita – encorporando o seu género e identidade - do erro de avaliação judicativo em relação ao sexo oposto, enquanto ser masculino indivisivelmente uno.

No entanto, o séc. XVIII vai permitir a Orlando a coexistência de uma ‘identidade’ e de um ‘género’ distintos (fundidos num *travestissement*), porque a própria especificidade da literatura no referido século originou, como advoga Linden Peach,

«the picaresque mode of writing [which] allows for a fusion (even confusion) of realism and fantasy”, aliando a uma causa de origem literária uma antropológica, *ex-aequo*, “The various disguises which Orlando assumes on the course of her narrative can be seen as a feminist inflection on the masks and poses assumed by the Modernist authors, but the novel also explores the performative nature of woman’s identity, distinguishing between woman as Woman and woman masquerading as Woman. Woman are seen as acting out fantasies which are themselves representations.(...)».²¹³

Assim, a convocação do referido século torna-se capital para a escritora de *Flush* porque “(...)is that it was a period in which, as the years that followed the Great War, England as anxious to defined itself(...)”; além disso, a própria literatura do séc. XVIII “(...)is preoccupied with the nature and permeability of boundaries and with the consequences to the individual of transgressing him. (...)».²¹⁴

Isto é patente se retivermos o episódio de Orlando com a prostituta Nell²¹⁵:

²¹³ Linden Peach – *Op. cit.*, pág. 153

²¹⁴ Linden Peach – *idem, ibidem.*, pág. 153.

²¹⁵ Linden Peach – *idem*, pág. 154: «(...) Orlando’s encounter with the prostitute, a blatant act of sex commerce, is immediately juxtaposed with a summary account of how business and pleasure are intermingled in social activities at the opposite end of the social spectrum. The way in which Orlando is said to exchange the seductiveness of “petticoats” for “probity of breeches” emphasises the fluid and the relative nature of gender identities. But Woolf also anticipates Angela Carter in deployment masquerade to expose the fictional nature of femininity while challenging the male fetishising of woman as Woman that sustains the Masquerade.(...)»

«(...) She entered Leicester Square (...). A young woman (...) sat dejectedly with one arm drooping by her side, the other reposing in her lap, (...). Orlando swept her hat off to her in the manner of a gallant paying his addresses to a lady of fashion in a public place. (...)The young woman(...) accepted his arm. (...) She led Orlando to the room in Gerrard Street which was her lodging. To feel her hanging lightly yet like a suppliant on her arm, roused in Orlando all the feelings which become a man. (...) Upstairs they went (...). Meanwhile, Nell, as the girl called herself, unbuttoned her gloves; (...) then, drew behind a screen, where, perhaps, she rouged her cheeks, arranged her clothes, fixed a new kerchief round her neck – all the time prattling as women do, to amuse her lover(...). When all as ready, out she came, prepared – but here Orlando could stand it no longer (...) and admitted herself a woman.

‘Well, my dear’, she said, when she had recovered, ‘I’m by no means sorry to hear that. (...)Indeed, I’m not in the mood for the society of the other sex tonight. Indeed, I’m in the devil for a fix.’Whereupon,(...), she told Orlando the whole story of her life. (...)»²¹⁶

Aqui, a ‘identidade’ e o ‘gênero’ são uma estratégia de “travestissement” como vimos, porque Orlando (aqui, uma mulher) adapta estratégias da identidade masculina, para atrair a atenção da prostituta, logo, adota uma “máscara” masculina, “(...)Orlando swept her hat off to her in the manner of a gallant (...)”, pelo que a prostituta adota uma abordagem que corresponde às expectativas dos homens, o que faz com que Orlando saiba que o comportamento dela fosse fictício, uma charada. Quando Orlando revela ser uma mulher, temos a nítida percepção de que o comportamento de ambos se fez sob a égide da ‘máscara’, correspondendo aos códigos de conduta que regem as convenções do gênero, motivando um posterior franco contexto de cumplicidade (“(...) she told Orlando the whole story of her life(...)”).

À medida que a narrativa progride para confluir para o séc.XIX, esta coexistência mais do que pacífica da “identidade” e “gênero” diferentes vai sofrer aquilo a que Clare Hanson chama o “clímax da pressão social”, com a predominância do patriarcado e consequente “castração”feminina, no período Victoriano. Orlando é forçado a acomodar-se (ela própria) à sua feminilidade.

Woolf, segundo a crítica supra-referida, demonstra bem que a pressão social leva

²¹⁶ Virginia Woolf – *Op. cit.*, pp. 106-107.

Orlando a adoptar um papel (identidade e género) feminino, sob a tutela (‘activa’) do patriarcado, o que leva a uma fixação de uma “heterossexualidade coerciva”, cujo garante era a perenidade desse patriarcado:

«(...) The Great cloud which hung, not only over London, but over the whole of the British Isles on the first day of the nineteenth century stayed, or rather, did not stay, for it was buffeted about constantly by blustering gales, long enough to have extraordinary consequences upon those who lived in the shadow. (...) But the change did not stop at outward things. The sexes drew further and further apart. (...) The life of the average woman was a succession of childbirths. She married at nineteen and had fifteen or eighteen children by the time she was thirty; for twins abounded. Thus the British Empire came into existence(...)»

(...) Orlando (...), at length, was forced to acknowledge that times were changed. (...) She had never, in her life, seen anything at once so indecent, so hideous, and so monumental.(...)»²¹⁷

A descrição do séc.XIX (do *século Vitoriano*) enfatiza a separação dos sexos, sugerida, desde logo, pelo *densidade* atmosférica, simbolizada, metaforicamente, na “great cloud”, passando para a atribuição específica dos papéis sociais (“(...)The sexes drew further and further apart(...)”) e, também, na sucessão de imagens particularmente expressivas no carácter passivo do papel social atribuído à mulher (papel passivo, claro, está), como podemos verificar em “(...) the life of the average woman was a succession of childbirths. She married at nineteen and had fifteen or eighteen children by the time she was thirty; for twins abounded.(...)”

O contraste que a figura de Orlando, no séc. XIX, sugere que este carácter passivo não é ‘natural’ mas ‘construído’²¹⁸, de tal forma que Orlando(enquanto mulher)

²¹⁷ Virginia Woolf – *Op.cit.*, pp.112-114.

²¹⁸ Clare Hanson – *Op.cit.*, pp.110-111 : «(...)The contrast between the impetuous young Orlando and these timid creature suggests that this weakness is not ‘natural’, but constructed. In Freudian terms, we might say that Victorian society activity is assigned to men, passivity to woman, to such an extent that in Orlando’s case she comes to see death as the only way out of her position of helpless (...) and falls into a passive trance.(...)»

vai ser sentir-se frustrada, porque, por um lado, está desintegrada do século em que vive, por outro, não consegue corresponder ao cânone da mulher, na sociedade Vitoriana:

«(...) Orlando had inclined herself naturally to the Elizabethan spirit, to the Restoration spirit, to the spirit of the eighteen century, and had in consequence scarcely been aware of the change from one age to another. But the spirit of the nineteenth century was antipathetic to her in the extreme, and thus it took her, and broke her, and she was aware of her defeat at its hands as she had never been before.(...)

‘Everyone is mated except myself’, she mused, as she trailed disconsolately across the countryard. (...) I (...) am single, am mateless, am alone’(....)²¹⁹

Neste preciso momento, Orlando, estabilizado pelo casamento, tem um filho e alarga a sua árvore genealógica, completando o seu poema *The Oak Tree*:²²⁰

«(...)Indeed, she was falling asleep with the wet feathers on her face, when (...) she heard a stumble. The worse was almost on her. She sat upright (...), she saw a man on horseback. He started. The horse stopped.

‘Madam’ the man cried, leaping to the ground, ‘you’re hurt!’

‘I’m dead, sir!’ she replied.

A few minutes later, they become engaged.

The morning after, (...), he told her his name. It was Marmaduke Bonthrop Shelmedine, Esquire.(...)

‘You’re a woman, Shel!’ she cried

‘You’re a man, Orlando!’ he cried(...)

‘Here, Shellhere!’ she cried (...). The aeroplane rushed out of the clouds and stood over her head.(...)And as Sherlmerdine, now a grown a fine sea-captain (...)sprang over is head single wild bird.(...)

And the twelfth stroke of midnight sounded; the twelfth stroke of midnight, Thursday, the eleventh October, Nineteen hundred and Twenty Eight.(...)»²²¹

²¹⁹ Virginia Woolf – *Op. cit.*, pp.120-122.

²²⁰ Clare Hanson – *Op.cit.*, pág.110 : «(...)It is this point that Orlando is ‘rescued’ by Marmaduke Bonthrop shelmerdine. She marries and has a son, thus extending her family tree. She also completes her poem *The Oak Tree*, from within the safe haven of a marriage which (just about) conforms two convention. (...)»

Em suma, como afirma Clare Hanson, “In Orlando, then, Woolf gives an account of female development which tallies in many aspects with the Freudian account. The text sympathetically treats physical bisexuality/androgyny and the same-sex attachments of Orlando, but some scepticism is shown over Orlando’s later accommodation to woman’s role in patriarchy. (...)»²²²

Estas noções abordadas em *Orlando* também vão ter a sua fecunda parodização em *A Torre da Barbela*, de uma forma inversa; aliás, é a própria inversão do mundo, na Torre/domínio dos Barbela, que vai proporcionar a alteração de polaridades identitárias e (em boa parte...) sexuais.

Concentremo-nos nas figuras do Cavaleiro/ Madeleine que consubstanciam a inversão (ou alteração) desses pólos: como sabemos, o cavaleiro é iniciado sexualmente e raptado por Madeleine:

«(...) Madeleine descobrira que o Cavaleiro era virgem. (...)»

No fundo, fora a ânsia de preservar a virgindade do cavaleiro que levava Madeleine a raptá-lo na manhã do casamento. Não queria um homem daqueles perdido por mãos alheias. Não fosse haver uma tentação! Mesmo a Bruxa, em momento de maior intimidade, podia passar-lhe a mão pelos queixos e entusiasmar-se nas carícias. Assim, o Cavaleiro estaria perdido para sempre. E ele em verdade guardou-se para ela como freira para guerreiro perdido nas pelejas do além. (...)»²²³

Madeleine assume um papel (uma identidade, para sermos mais específicos) masculino, tomando a iniciativa que, normalmente, estaria reservada para o homem, raptando o Cavaleiro. A inversão de polaridades identitárias é, por fim, confirmada pelo estado casto – dado pela comparação – do Cavaleiro para com prima francesa (“(…). E ele em verdade guardou-se para ela como freira para guerreiro perdido nas pelejas do além (...)»

²²¹ Virginia Woolf – *Op.cit.*, pp121-162.

²²² Clare Hanson – *Op. cit.*, pp.110-11.

²²³ Ruben A. – *Op.cit.*, Pág..275..

Como nos confirma Paula Cristina Oleiro Cordeiro, a quem já fizemos referência, “O Cavaleiro inicialmente é virgem, depois é desflorado e raptado por Madeleine. É a mulher, que vem de fora, que domina o homem e não a mulher minhota”²²⁴.

Também constatamos, em Madeleine, uma outra inversão de polaridades, visto que a mesma não pode ter filhos,

«(...) Mas ela não podia ter filhos! (...)»²²⁵

facto que castra o seu *quid* feminino

Por seu lado, o Cavaleiro é-nos apresentado como uma essência feminina (sensível), que «representa a pureza, “a castidade incólume do amor” (...) e ele permanecerá fiel ao seu amor eterno. Isto remete para a concepção arquetípica do homem como um ser andrógino.»²²⁶

É neste ponto que pensamos que é feita a introdução de um aspecto paródico da temática do andrógino, mas com diferenças significativas, a saber: se em *Orlando* os pares que traduzem a androginia e a dicotomia ‘identidade/género’ estão em oposição -basta pensar nos pares Orlando/Archduch, Orlando/Shelmernide -, na obra do autor de *Cores*, o Cavaleiro tem uma identidade masculina que é fragmentada, mas que permite a ocorrência das duas polaridades, masculina e o feminina²²⁷:

«(...) Então não vou ter um filho? Que desgraça! Sentia já a paternidade. (...)»²²⁸

É esta a situação fragmentária que explica esta atitude comportamental do Cavaleiro e que, no domínio da paródia, permite a ‘diferença’.²²⁹

²²⁴ Paula Cristina Batista Oleiro Cordeiro – *Op. cit.*, pag.29.

²²⁵ Ruben A. – *Op.cit.*, pág.102.

²²⁶ Paula Cristina Batista Oleiro Cordeiro – *idem*,pág.29.

²²⁷ Paula Cristina Batista Oleiro Cordeiro – *idem*, pág.30: «(...) Elisabeth Badinter analisa a questão da identidade masculina e à conclusão de que : “l’identité masculine n’est plus ce qu’elle était” e o homem do séc. XX é um homem fragmentado, “mutilé”, “coupé en deux”.

²²⁸ Ruben A. – *idem*,, pág.40.

É de referir, na sequência do que mencionamos, uma última característica do cavaleiro: a sua ternura/sensibilidade do Cavaleiro que justifica a justeza da operacionalidade da paródia. Se em *Orlando*, a vários níveis, numa mulher com identidade masculina recaem as censuras ao sistema patriarcal inamovível, na obra do autor de *Cores* incide-se, opostamente –como é lícito na paródia –na figura do cavaleiro que “como ser total alia a acção à ternura e à sensibilidade (...) transparece a empatia pela mulher, enquanto desconsiderada pelo marido e pela sociedade, sendo a mentalidade machista tida como ultrapassada e inadmissível num país europeu(...)»²³⁰

Há, no entanto um obstáculo que impede que o andrógino seja perfeito, porque há uma discrepância entre Madeleine (feminino) e o cavaleiro (masculino) – os *perigosos* primos Barbelas que o – que impede a harmonização dos dois complementos, pois “os opostos mantêm-se demasiados fortes para permitirem a fusão e a harmonia(...)»²³¹

²²⁹ Paula Cristina Batista Oleiro Cordeiro – *idem*, pág.30: «(...) O cavaleiro deseja ser pai com a mesma força de que uma mulher deseja ser mãe(...)»

²³⁰ Paula Cristina Batista Oleiro Cordeiro – *idem*, pág.31.

²³¹ Paula Cristina Batista Oleiro Cordeiro – *idem*, pág.32.

Conclusão

No seu ensaio “Envoi et Adieu à Madeleine”, Eduardo Lourenço firma que “*nos comptes avec Madeleine sont soldés. Nous pouvons dire maintenant adieu sans ressentiment*”²³²...Eduardo Lourenço tentava analisar quais os motivos dessa mitológica relação da nossa literatura com o imaginário cultural da França. Ana Paula Coutinho Mendes e Clara Rocha também justificam um domínio do cânone sociocultural francês, n’*A Torre da Barbela*, para enfatizar a equidistância entre os dois países, contemplada no romance, e a força redentora – ou a tentativa de... - do exemplo francês, com toda a força revolucionária que os míticos anos sessenta proporcionaram.

Não procurámos ilegitar a posição do supra-citados ensaístas, apenas consideramos que, a nível de compósito romanesco, o romance Rubeniano tem uma estreita conexão com o cânone ficcional inglês, Woolfiano, através de mecanismo de alusão intertextual, a saber, a paródia, que, em nosso entender, se verifica:

- a nível de uma mesma concepção ficcional de romance histórico –ainda que formas expressivamente singulares dentro do comum espectro do romance histórico, comungando de uma concepção de história e espaço;

- a nível do questionamento dos discursos que presidem à sublimação imperialista, quer Britânica, quer Lusitana, que os conduzem, idiossincraticamente, a um acrisolamento;

- a nível de um tópico antecipadamente *Foucaultiano* entre identidade, género e Poder, e sua tentativa de repressão/ regeneração nos dois casos.

Bem entendido, o conceito de paródia funciona *plenipotenciariamente*, consolidando a devida síntese bitextual que lhe está subjacente, com as assinaláveis diferenças do contexto cultural; por outro lado, dentro de uma História da Paródia, estamos perante de um excelso exemplo de tendência conservadora da paródia, porque não pretende questionar o próprio funcionamento do Romance, embora, no contexto português tenha proporcionado uma nova concepção de ficção histórica, antecipando tendências historiográficas pós-modernas.

²³² Eduardo Lourenço – “Adieu et Envoi à Madeleine”, in *Nós e a Europa ou duas razões*, Lisboa: INCM, 1988, pág.126.

Sociologicamente, o recurso ao paradigma cultural gálico justifica-se – ou justificava-se, aquando do contexto da obra lusa – pelo elo secular de influência sócio-cultural.

Em suma, como afirmava Jacinto do Prado Coelho, procuramos, com o estudo de *Orlando* e de *A Torre da Barbela*, ‘um balanço exacto das dívidas contraídas na convivência com os outros’²³³. Foi a “conviência” com o referido romance inglês que, em nosso entender, contribuiu para uma original e pessoalíssima antecipação de ficção historiográfica pós-moderna, no panorama do Romance Histórico em Portugal.

²³³ Jacinto do Prado Coelho – *Ao contrario de Penélope*, Lisboa: Bertrand Editora, 1976,pág.203.

ANEXO

Influências Literárias Inglesas (e/ ou do mundo Anglo-saxónico)em Ruben A.

(...) *A Inglaterra é um país onde se dá –
Portugal um país onde se não sabe dar (...)*

Ruben A., *Páginas I*

Ruben A foi um romancista em estreito contacto com a cultura inglesa; aliás, não como romancista, mas também como historiador e docente universitário.

Embora a tarefa soberana do presente trabalho tenha sido o estudo da paródia em *Orlando* de Virgínia Woolf e *A Torre da Barbela*, de Ruben A., não poderíamos deixar de registar –e porque, de alguma forma, tal facto tenha estado de uma forma embrionária e condicionada pelo *estudo comparado*, motivado pela articulação dos romances em questão – todo as impressões atinentes à literatura anglo-saxónica, cientes, porém, de que, convocando Jacinto do Prado Coelho²³⁴, o estudo das influências “não se reduz à citação, à tradução, à paráfrase, antes consiste numa acção difusa e profunda”; no entanto, tal filão de exploração extravasa o âmbito do nosso trabalho, o que não sanciona a compaginação de uma hipótese para um futuro desafio de investigação.

Como dizíamos, o seu desmesurado amor por Inglaterra (e permanência neste país) pode ser exemplificado numa pequena nota evocativa que Maria Filomena Mónica faz (em questão tratava-se da admissão à cátedra «Portuguese Studies», em Oxford):

²³⁴ Jacinto do Prado Coelho – *Op.cit*, pág.203.

«(...) A fim de vir comigo [Vasco Pulido Valente] , obtive a criação em Oxford, de uma cátedra intuitiva “Portuguese studies” sediada em St. Anthony’s e financiada pelo Estado Português. À ultima da hora, surgiu um contratempo. O Ruben Andresen Leitão apareceu em nossa casa, explicando-nos, sem pudor, os motivos que o levavam a pretender aquele lugar. A admissão foi tão honesta e as razões tão românticas, que não conseguimos ficar zangados. O Vasco começou à procura de um leitorado, tendo encontrado um vago, em Cambridge(...)»²³⁵

As *Páginas* do autor de *Silêncio para 4* sustentam as impressões diarísticas e teóricas, que constituem o veículo para a avaliação da cosmovisão britânica Rubeniana. Excluimos o repositório epigráfico das citações, porque esse repositório carece de um estudo oportuno individual. Tal Tarefa escapa, igualmente, aos meandros do nosso estudo.

Posto isto, *en passant*, referenciemos os autores que o autor de *Kaos* elenca.

Nas *Páginas I*, cita Thomas Hardy (184-1928), com propósitos paisagísticos, equiparações a outros escritores ou alude, especificamente, às suas obras:

«(...) Isto passa-se num bosque antigo longe de qualquer cidade – é possante – refúgio e a casa mais perto - hoje fechada – pertencia ao Thomas Hardy e, um pouco mais longe, em Dorchester (cidade pequenina a nove milhas) háum museu provinciano onde pairam as relíquias célebres do condado. Vamos rodeados pelos meadows do poeta Hardy nesta charneca que se estende a perder a vista e lá longe do alto aparece o mar pequeno de realidade. (...) A um lado toda a charneca para Thomas Hardy cheia de sensibilidade pastosa em poemas de tranquila descrição.(...)»

The Hard Country:

Waht’s the good going to Ridgeway,
Cerne, or Sydling Mill, Or to yell’ham Hill,
Blithely bearing Casterbridge Way
As we used to do?
(...)

²³⁵ Maria Filomena Mónica – *Bilhete de Identidade*, Lisboa: Aletheia Editores: 2005, pág.345.

O bigode de Camilo tem semelhanças profundas com Hardy, numa mesma cara Cavernosa - mas minimamente semelhanças da região, Dormes Minho , - tudo o resto é diferente. A realidade de vida permanece pastosa e chata no Hardy de paisagem ultra campesina. (...)

De novo estas bandas maravilhosas do Sueste de Inglaterra. Dorchester - , a Durarias do tempo dos Romanos, ou a Casterbridge dos romances de Thomas Hardy , pelo aspecto - em dia de mercado frio de brisa nórdica - coria CE em remendos indistintos.(...)»²³⁶

William Shakespeare (1564-1616) é fecundamente convocado, pelo que compactaremos:

- *The Taming of the Shrew*:

«(...) Foram dias a puxar e a lembrar-me das comédias do William com tipos deitados na cama vestidos de camisa de noite e barrete para assistirem ao domar da fera. Se me bates gosto de ti e foi assim que o pseudo-domador... Petruchio - o fidalgo de Verona- inoculou paixão a Catarina, a fera filha do senhor Baptista de Pádua. E os outros davam palmas e risadas e sentados na bordada cama comentavam às risadas o que passava do lado de lado palco. Petruchio:

- Come, Kate, We'll to bed. -

We three are married , but you are spard.

T' Was I won the wager, through you hit the white;

And being a winer, God give you a good night.

Hortensio - Now, go thy ways; thou hast tam'ds curst shrew

Lucentio - 'Tis a wonder, by your live, she will be tam'd so (...);

-*King Lear*;

É citado a propósito de uma peça de Miguel Torga, *A criação do Mundo*:

²³⁶ Ruben A. - *Páginas I*, Lisboa: Assírio&Alvim, 1996, pp.13-155.

[Note-se que Thomas Hardy tem uma obra intitulada *The Major of Casterbridge*]

«(...) E então se lhes contasse o que vem na *Criação do Mundo* – certamente respondiam-me como Desdémona:

I understand a fury in your words
But not the words. (...)»

- *Richard III:*

É convocado pela qualidade das peças de Old Vic:

«(...) Londres. Mais Shakespeare. Richard III; Laurence Olivier, Lady Ann – Vivien Leigh e toda a imensidade de uma realização a puxar a monstra. Só Old Vic dá representações desta categoria – mais palavras é arranhar o conjunto.

What do I fear? Myself? There's none elseby:
Richard loves Richard. That is, I am.
Is there a murderer here? No. Yes, I am.(...)»

- *Romeo and Juliet:*

Afirmação de fase Shakspeareana:

«(...)Entro numa fase Shakespeareana:
(...) Romeo and Juliet:

Art thou gone so? Mylord, my love, my friend!
I must hear from thee ever day in the hour,
For in a minute there are may days:
O by this count I shall be much in years.
Ere I again be hold my Romeo !

Isto dito pela Celia Johnson é espantoso. Puxa! (...)»

- Uma súplica sobre Shakespeare:

«(...) Shakespeare é o maior acaso, momento inconsciente da criação divina – andou às pernas de visão a trespassar bocados humanos para deixar de rastros os poemas eternos, repuxou até rebentar estes sentimentos ligados de pouca vergonha e aumentou valores nus à passagem contínua da fluidez mental – por vezes parou-lhe na arremetida o fruto implacável da história. (...)»

- *Hamlet*:

Aludido por causa da Dinamarca:

«(...) Pela tarde tomei um banho na praia junto ao castelo onde tantas vezes em lenda e vida Hamlet deve ter feito as suas limpezas – quando regressei a Copenhaga burguesmente doíam-me os pés e sem entusiasmos beijei a mão a Ofélia e a testa à mãe Gertrude – depois no quarto do Hotel constatei novamente como as minhas crescem.

But break my heart, for I must hold my tongue.»²³⁷

- *Love's Labour's Lost*:

«(...) *Love's Labour's Lost*. Shakespeare pela primeira vez em nova época do Old Vic.

Esta é uma das primeiras senão a primeira das peças do homem de Stratford. Ainda era jovem quando o amor já fazia das suas para no fim ir acabar naquele cinéfilo Romeu e na sensualona Julieta. Ri-me a bandeiras despregadas com comédias verdadeiras numa ingenuidade tão boa de volumes cómicos.(...)»²³⁸

- *Macbeth*:

²³⁷ Ruben A. – *Op.cit*, pp. 49-215.

²³⁸ Ruben A. – *Páginas (II)*, Lisboa: Assírio&Alvim, 1997, pág. 139.

A propósito da tradução feita pelo poeta Manuel Bandeira, Ruben A. redargue (para nós, as sùmula):

«(...) Macbeth é uma narrativa que não transige no seu caminhar cadenciado por maus agouros, de prenúncios dramáticos. Tudo caminha em ambiente de uma plenitude ensanguentada – é o drama da ambição aliado às hesitações que se deparam ao espírito de quem comete determinado crime. (...) »²³⁹

- Derradeira sùmula de Shakespeare é o longo capítulo «Shakespeare em carne viva»²⁴⁰

-George Bernard Shaw (1856 - 1950) é avaliado pela sua *Santa Joana* e consequente comparação entre o teatro inglês e o português:

«(...) A Santa Joana foi teatro total.(...) Alec Guinness, John Clerments e Celia Johnson cumpriram Shaw numa representação digna. Foram horas de naturalidade pelo palco e quando penso na superioridade de todo o actuar vejo bem uma necessidade pela liberdade de sentimentos e actos do ultra-convencionalismo inglês. Ninguém representa na vida pública, ninguém representa na vida privada - o teatro é verdadeiro e natural porque é pisado em sui sitio – nós latinos do Sul sentimos uma grande dificuldade a calcar palcos, porque quando lá chegamos já representámos a vida toda pelas ruas, casas, através de amigos e inimigos. O teatro inglês é a liberdade – o nosso é clausura – daí o tormento de actor em Portugal lutando contra ambientes e ridículos.

Joan em beleza grega de luzes acaba:” O God that madest this beautiful earth, will it be ready to receive thy saints? How Long, O Lord, how long?²⁴¹(...)»

- Katherine Mansefield (1888- 1923) é justificável com Tchekov:

²³⁹ Ruben A. – *Páginas (V)*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2001, pág. 91.

²⁴⁰ Ruben A. – *Op.cit.*, pp.195 – 215. Devido à extensão do capítulo, só aludimos à sua localização.

²⁴¹ Ruben A. – *Páginas (I)*, Lisboa: Assírio&Alvim, pp.55-56.

«(...) Mais Shakespeare e pela primeira vez Tchekov começando então a perceber razões deloucura estética em Katherine Mansfield (...)»²⁴²

- John Keats de uma forma algo irónica:

«(...) Much have I travell'd in the dreams of gold.
And many goodly states and kingdoms seen;
Round many Western islands have I been
.....

Não há dúvida: Keats era um gajo porreiríssimo aos altos da expressão mas somos nós os poetas máximos a ouvir o mar - nem nas cabaças nem artistas nem pintores tudo são poetas na nossa terra numa qualidade de puro vibrar medieval – (...).»²⁴³

- Tennessee Williams (1911 – 1983) é convocado pela encenação da sua peça teatral *Um Eléctrico chamado Desejo*:

«(...) À tarde fomos ver uma peça americana, desta vez era Tennessee Williams com *A streetcar named desire* - , tendo Vivien Leigh na principal personagem . Este drama, excluindo a produção de Laurence Olivier e a actuação magistral dos actores em realce de Vivien Leigh, nada tem de genial.(...) este *Eléctrico chamado desejo* empolgou-nos pela criação teatral e não pela estrutura íntima da peça - é um desperdício de talento para uma actriz com classe. (...)»

- Oscar Wilde(1856 – 1900) surge com uma inflexão à arte Vitoriana decadente:

²⁴² Ruben A. – *idem*, pp.149-150.

²⁴³ Ruben A. – *Páginas (II)*, Lisboa: Assírio&Alvim, 1997, pág.68.

«(...) A arte acabou, em Inglaterra, no séc.XVIII. A época vitoriana foi a concretização simples e cabal do mau gosto.

Toda a gente tinha mau gosto e até a piada picante escorregou para chegar balofa aos melodramas teatrais. Contudo bastou um grito sarcástico dado por Wilde para de compreender um século de atraso mental artístico. (...)»²⁴⁴

- T.S.Eliot (1888 – 1965) é encomiado pela sua escrita teatral:

«(...) Hoje dia quinze de Novembro chegou o Ruy e fomos pouco depois ver o Cocktail Party do vidente Eliot. Aqui peço intervalos de plenitude para falar num dos génios desta época.

Escrever, assim, teatro em verso é de uma beleza espantosa, pois mesmo nos mais triviais evita baboseiras em série.

Primeiro em criou *Murther in the Cathedral*, depois veio *Famiy Reunion* para ao fim de escassos anos nos produzir esta comédia trágica.

O verso dá uma plasticidade extraordinária e convence a liberdade sem rimas de formalismos decadentes – (...) - Eliot produziu-se em verso libertou-se de convencionalismos no portanto de em verso poder disparar antíteses imediatas quando em verso seriam becos para difícil compreensão ao hipocondríaco. (...)

Mas Eliot é um tipo cruel, falta-lhe amor, falta-lhe uma aproximação querida entre os seres junto a nós, daí o terrível destino a que condena os seres quando seus.

They making noises, and they think they are talking to each other;

No entanto, é ainda a ideia fundamental da *Family reunion* que se continua numa apresentação mais calma e por issomais dura

Ah, but we die to each other daily.

What we know of other people

Only our memory of the moments

During which we knew then. And the have changed since then.

²⁴⁴ Ruben A. – *Páginas (II)*, Lisboa: Assírio&Alvim, 1997,pág.68.

To pretend that they and we are the same
Is a useful and convenient social convention
Which must sometimes be broken. We must also remember
That at every moment we are meeting a stranger. (...)»²⁴⁵

- Virgínia Woolf (1882-1941) é convocada (capitalmente para a nossa empresa) pela sua genialidade(e para fundamentação do nosso trabalho), chegando mesmo a ser eleita ante escritoras de igual gabarito como Jane Austen e Katherine Mansfield, por exemplo:

«(...) Mas possuo aqui ao meu lado um dos livros mais estudados que tenho lido nos últimos tempos, *The Waves* , pela grande Virginia Woolf.

Esta foi a mulher mais espantosa da sua geração – sempre preocupada pela harmonia entre os problemas poéticos e reais do factos apoéticos, sempre a viver o amor e a morte para se acabar no suicídio pelo convencimento de uma doença incurável. – ela ficará para sempre como a primeira escritora inglesa do nosso século, a mais vibrante e aquela que no seu feminismo tem qualquer coisa de masculino. O caso de Katherine Mansefield é diferente porque se torna menos real à medida que nos instruímos - ela é uma bailarina frágil numa beleza inevoada de piruetas literárias, encantadoras e cheias de ritmo.

Virgínia Woolf é umadestas personalidades no mundo da criação que fazem mudar o ritmo das correntes literárias duma época.

Haverá mais estranho que o Orlando? Haverá coisa mais bela e incompreensível que To the Lighthouse? – e o que distingue Virginia Woolf das outras escritoras é o facto dela ter uma imaginação poderosíssima – caso raro em mulheres. Ela transforma diabolicamente os seus personagens tirando-lhes a noção de tempo e fazendo-os mover no vácuo – é a transposição da realidade do real para um mundo onde tudo se acontece como se de um momento para o outro nos tirassem o ar respiratório e nós continuássemos a viver. São criações superiores do espírito humano(...)»²⁴⁶ (sublinhado da nossa responsabilidade)

²⁴⁵ Ruben A. – *Páginas (IV)*, Lisboa: Assírio&Alvim, 1999, pp.21-22.

²⁴⁶ Ruben A. *Op.cit.*, pp. 64-65. Ruben A. pretere Jane Austen (uma posição um pouco temerária, hodiernamente...) em detrimento de Woolf: «(...)Cortava a pastosa da Jane Austen e substituí-a rapidamente pela Virginia Woolf (...)» in Ruben A. – *idem*, pág.23.

- Somerset Maughan é admirado pela *simplicidade*:

«(...) Domingo com mais teatro. Peça de Somerset Maughan – *Loaves and fishes*. Gostámos e eu cada vez admiro mais este escritor. Tem a simplicidade dos grandes e o seu estilo é perfeito. Quando cheguei a Inglaterra considerava-o de segunda classe e hoje considero-o um dos primeiros.(...)»²⁴⁷

«(...) Teatro. Somerset Maughan. *Mrs.Dot.* Uma boa risada sem grandes preocupações intelectuais – peça segunda para todo o público.(...)

Leitura - *The Razor's Edge*. Le por prazer sem preocupações de ir ao dicionário é o mais agradável dos passatempos. Raros como Maughan conseguem isto tão perfeitamente. O inglês em que ele escreve é escorreito, sem gongorismos. Este é um livro de classe de grandes atmosferas com caviar, salmão fumado e um champanhe de 1934. No fundo, o nosso Eça tem imensas afinidades com este tipo: a paixão pelo dandismo de ambientes e *foie-gras*, a riqueza de situações e boa piada, página sim, página não. Uma pessoa vive em primeira classe a embarcar no Queen Marry para Nova York onde uma velha amiga, com quem em tempos se podia ter tido uma liagação, e está no cais à nossa espera(...)»²⁴⁸

Por fim, Noel Coward é citado deprecitivamente, não obstante a leveza do seu teatro:

«(...) Antevéspera – *Relative Values* de Noel Coward. Um bom bocado de noite - o teatro casual inglês é imbatível -, a peça não vale nada, mas é agradável de se ouvir e olhar. Amadores de primeira classe souberam estar à altura de uma boa representação. (...)»²⁴⁹

Este longo acervo aqui transcrito sintetiza não de forma aturada, o *background* que nos parece essencial para clarificar o tipo de sociedade existente entre a literatura

²⁴⁷ Ruben A. – *idem*, pág.76.

²⁴⁸ Ruben A. – *Páginas (V)*, Lisboa: Assírio&Alvim,2000, pp.162-163.

²⁴⁹ Ruben A. – *Op.cit.*, pág. 65.

inglesa e Ruben A, para ambientar uma coabitação muito estreita entre os dois romances propostos, nos capítulos anteriores.

BIBLIOGRAFIA

I

Activa:

A, Ruben – *A Torre da Barbela*, Lisboa: Assírio&Alvim, 1995.

_____ - *Páginas (I)*, Lisboa: Assírio&Alvim, 1996.

_____ - *Páginas (II)*, Lisboa: Assírio&Alvim, 1997.

_____ - *Páginas (III)*, Lisboa: Assírio&Alvim, 1998.

_____ - *Páginas (IV)*, Lisboa: Assírio&Alvim, 1999.

_____ - *Páginas (V)*, Lisboa: Assírio&Alvim, 2000.

_____ - *Páginas (VI)*, Lisboa: Assírio&Alvim, 2001.

WOOLF, Virginia - *Moments of Being (a collection of Autobiographical writing)*, San Diego: Harcourt, 1976

_____ - *Orlando (A Biography)*, Hertfordshire: Wordsworth Classics, 2003.

_____ - *Selected Works of Virginia Woolf* - Hertfordshire: Wordsworth Classics, 2005.

II

Passiva:

Bibliografia crítica citada:

1) Sobre Romance histórico

FLEISHMAN, Avrom – *Virginia Woolf – a critical reading*, London: The John Hopkins University Press, 1975.

LUCAKS, Georges – *Le Roman Historique*, Paris: Bibliothèque Payot, 1965.

OREL, Harold – *The Historical Novel – from Scott to Sabatini*, New York, St. Martin's
MARINHO, Maria de Fátima - *O Romance Histórico em Portugal*, Porto: Campo das
Letras: 1999.

OREL, Harold – *The Historical Novel – from Scott to Sabatini*, New York, St. Martin's
SHAW, Harry – *The Forms of Historical Ficiton – Sir Walter Scott and his Successors*,
Ithaca and London: Cornell University Press, 1983.

WESSELING, Elizabeth – *Writing History as a Prophet*, Amsterdam/Philadelphia:
John Benjamins Publishing Company, 1991.

2) Sobre a paródia

HUTCHEON, Linda – *Uma Teoria da Paródia*, Lisboa: Edições70, 1989.

DENITH, Simon – *Parody*, London: Routledge, 2000.

MARTINS; José Cândido - «A paródia Carnavalesca no Surrealismo Portugês e a
teorização de Mikhail Bakhtin», in *Letras&Letras*, s/d.

(<http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/letras/candid06.htm>)

3) Sobre Ruben A.

CORDEIRO, Paula Cristina Batista de Oleiro – *Bipolaridades no Mundo Romanesco de
A Torre da Barbela, de Ruben A.*, Lisboa: Faculdade de Letras, 2000.

LIMA – Maria Manuela Moreira de Almeida- *As Torres-Reinos de Intimidade Onírica
– A Ilustre Casa de Ramires, A Toca do Lobo, A Torre da Barbela*, Lisboa:
Universidade Nova de Lisboa, 1995.

MENDES, Ana Paula Coutinho Mendes - «D'A Torre da Barbela – Panorama
Fantástico de uma relação mítica, in *Línguas e Literaturas – Revista da Faculdade de
Letras da Universidade do Porto* , vol.X, Porto: Faculdade de Letras, 1993

3) Sobre Virgínia Woolf

AAVV – *Virginia Woolf – Texts and Contexts*, Ohio: Pace University Press, 1996.

AAVV – *Woolf Across Cultures*, New York, New York: Pace University Press, 2004

BACHELOR, John – *Virginia Woolf – The Major Novels*, Cambridge: Cambridge University Press, 1991

FLEISHMAN, Avrom – *Virginia Woolf – a critical reading*, London: The John Hopkins University Press, 1975.

FROULA, Christine – *Virginia Woolf and the Bloomsbury Avant-Garde, War, Civilization, Modernity*, New York: Hardcover: 2005.

HANSON, Claire – *Virginia Woolf* – New York: Palgrave Macmillan, 1994.

NATHAN, Mónica – *Virgínia Woolf*, Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1988.

PEACH, Linden – *Virginia Woolf*, London: Macmillan, 2000.

Bibliografia Geral

(apenas as obras citadas)

AAVV – *Dicionário de Termos Literários*, coord, de Carlos Ceia, ISBN: 989 – 20 – 0089, <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl>>

CELAYA, Fernando Díez – *Las Monarquías Europeas*, Madrid: Acento Editorial, 1995

CHEVALIER, Jean et GHEERBANT, Alain – *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Seghers, 1973.

COELHO, Jacinto do Prado – *Ao contrário de Penélope*, Lisboa: Bertrand Editora, 1976.

- LOURENÇO, Eduardo – *Nós e a Europa ou duas Razões*, Lisboa: INCM, 1988.
- MACEDO, Helder – *Nós, uma leitura de Cesário Verde*, Lisboa: Ed. Presença, 1999
- MARINHO, Maria de Fátima Marinho – *O Surrealismo em Portugal*, Lisboa: INCM, 1987.
- PAGLIA, Camille – *Vampes&Vadias*, Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1998
- RAMOS, Ana Margarida - «A ficção de uma viagem de regresso à pátria. Um olhar sobre *As Naus* de António Lobo Antunes», in *Revista da Universidade de Aveiro – Letras*, nº18, Aveiro: 2001, pp.7-18.
- RAMOS, Rui – *Outra Opinião: Ensaaios de História*, Lisboa: edições O Independente, 2005.
- ROCHA, Clara - «Tradição e Modernidade n'A Torre da Barbela», in *Vértice*, II série, nº6, Lisboa: 1988.
- SENA, Jorge de - *Sobre Literatura e Culturas Britânicas*, Lisboa: Relógio d'Água editores, 2005.

III

Outras obras citadas

- ANTUNES, António Lobo – *As Naus*, Lisboa: Ed. D.Quixote, 1988.
- NABOKOV, Vladimir – *Strong Opinions*, New York: MacGraw-Hill, 1973.
- MÓNICA, Maria Filomena - *Bilhete de Identidade*, Aletheia Editores: 2005
- VASCONCELOS, Mário Cesariny de - *Pena Capital*, Lisboa: Assírio&Alvim, 1982.
- VERDE, Cesário - *O Livro de Cesário Verde e poesias dispersas*, Lisboa: Europa-América, 1988, pág. 112.

