



Espingardas e música clássica: uma contextualização intertextual/paródica

Leila Maria Daibs Cabral

Ensaísta, São Paulo

Palavras-chave: intertextualidade, paródia, história, metaficção.

Keywords: intertextuality, parody, history, metafiction.

«Qual a probabilidade de personagens com os mesmos nomes do Amor de Perdição surgirem, de novo, numa área qualquer do Norte de Portugal?»

A pergunta, formulada pela personagem Briolanja de Menezes, a um professor de Probabilidades, da Área de Ciências, do Porto, abre espaço para a intertextualidade, na narrativa de *Espingardas e Música Clássica*, do escritor português, Alexandre Pinheiro Torres (1989: 48). Nesta obra, a ruptura e a mudança se operam na dimensão social da narrativa de *Amor de Perdição*, agora circunscrita topicamente em Frariz do Tâmega, uma localidade ao norte de Portugal. Espaço geográfico vizinho à região onde se desenvolveu o entrecho do romance camiliano, projeta-se de imediato no livro parodiador e também finaliza a fabulação, com a freqüente presença do Rio Tâmega. Trata-se de um espaço que simbolicamente centraliza o nacionalismo que se indicia na obra, por um trajeto narrativo que deságua no mesmo caminho topológico dos rios aí revisitados, como em várias obras literárias; uma via para o narrador olhar para o interior de si mesmo, das personagens, de sua terra, nas pegadas do Romantismo, de um século atrás. As marcações do tempo se sucedem pela descrição pictórica que assinala o clima de inverno instalado na fábula, que se encaminha para o acontecimento da tomada de Goa e à derrocada do «império» português ultramarino. Outros dois elementos implícitos são o ato da censura salazarista, que proíbe a veiculação de notícias pelo rádio e a consequente transmissão de música clássica, configurando-se o seguinte esquema: *Espingardas* – ditadura; *Música Clássica* – censura; conforme enuncia a voz autoral no trecho a seguir:

Nesta invernia que não pára vamos deter-nos num alvorecer em particular, o de terça-feira, 19 de Dezembro de 1961. Para o Juíz Tadeu de Albuquerque, não sai da cabeça cada minuto decorrido desde a quinta feira anterior, dia 14. À cautela, não vá ser enganado pelas modulações que o clarim anuncia o desalvorar, o juíz franze o sobrolho à mulher ainda enrodilhada no seu sono e fecha atrás de si a porta do quarto. Leva na mão o Grundig portátil. Pouco dormiu. E mais tomou um belegard retard (Torres, 1989: 23-25).

A partir daí o narrador inscreve os atores no trajeto narrativo: a esposa do Juíz Albuquerque, a filha Teresa e a criada Mariana. São familiares ao narratário, singularidade que o impulsiona a percorrer a leitura com redobrada atenção porque se embrenha no caminho da intertextualidade, trilhado pelo autor. Instala-se a paródia, a partir do próprio título, numa leitura voltada para um contexto bifronte: de um lado se mostram as *espíngardas*; de outro, a *guerra*, que se sucedem espacio-temporalmente na narrativa, completando o quadro histórico da ditadura de Salazar, do regime militar de Portugal. Lemos em *espíngardas* a presença perturbadora da polícia política por toda a Frariz do Tâmega, (ou de Amarante?), que impõe constrangimento aos habitantes, notadamente aos de menor escala social. Ademais, a Polícia Internacional de Defesa do Estado e a Guarda Nacional Republicana são marcações de um tempo de terror, de grandes silêncios e de temor pessoal, numa ambiência de grande polarização política. É a face visível que se põe em foco. De outro lado, *Música Clássica* aponta para o alienante, para o lado que se camufla, numa espécie de índice metonímico simbólico. A denominação musical que o autor elegeu para alguns capítulos sugere ao receptor os acordes de uma «Serenata à chuva», de um «Intermezzo de dois galos», de «Três intermezzos de Brahms», um «Nocturno de Tereza», ou um «Carnaval de Schumamm», nos quais é visível a ironia autoral quanto ao mistério acerca da atuação política governamental portuguesa: enquanto houvesse música clássica a tocar no rádio, o povo não conheceria a real situação dos acontecimentos. Na trama intertextual, o escritor transformou o antigo enredo camiliano pela tática da deslocação e da descoberta de um novo trajeto: uma espécie de apropriação «indébita» é denunciada por atores que desempenham competente papel metalingüístico, ao rememorarem, durante o desenvolvimento da fabulação, fatos do texto parodiado. Encaixa-se no curso do cronológico, uma instância reflexiva, ocupada principalmente por duas figuras – Teresa e seu pai, Tadeu de Albuquerque – este, constantemente flagrado em suas contemplações do Rio Tâmega, que lhe trazem recordações involuntárias do passado próximo e do distante, conduzindo-o a momentos epifânicos de correntes de consciência, cujas revelações lhe provocam mudanças. Afinal, a vida do magistrado se redescobriu a 19 de Dezembro de 1961, o mesmo dia em que a União Indiana invadiu e ocupou as possessões da chamada Índia Portuguesa (Goa, Damão e Diu). O Juíz Tadeu estranhava muito que fosse então possí-

vel escutar a música de Richard Strauss em memória de quem caíra baleado pela força das espingardas.

Quanto a Simão Botelho, figura marcante na obra de Camilo, em *Espingardas e Música Clássica* é, também, namorado de Teresa. Não caiu nas boas graças do pai da moça, além de ser procurado, perseguido pela Guarda Nacional Republicana e pela PIDE, como suposto cabeça da paralização da têxtil, de propriedade do Juíz aposentado. É irmão do padre Francisco, que tem «pendores subversivos» e ambos são filhos de Serafim, o caseiro dos Alvezes. A aristocrática Dona Briolanja, por sua vez, é viúva de um «descendente do ínclito Afonso de Albuquerque» e guarda uma famosa coleção de Camilo Castelo Branco. Em suas terras, mora e trabalha Serafim, com a família.

O leitor se apercebe da urdidura, sobrepondo-se à de *Amor de Perdição*, envolve-se com ela e considera, diante dos quadros e cenas que, se a história do romance camiliano não se reproduz, ao menos convence. Cada palavra é um quadro codificado e organizado que leva a um discurso pronto, arquitetado para tapar o real como «uma grelha retórica», uma matriz formal pré-existente a qualquer atualização no texto, no dizer de Samira Campedelli, em *Ficções do Intertexto. Espingardas e Música Clássica: o arquitecto parodístico e o mito do amor-paixão* (1994). Nomeadamente, quando Dona Briolanja interpela o caseiro de sua Quinta, acerca de Simão, Serafim lhe responde, com segurança, que seu filho não matará ninguém, como no romance camiliano (Torres, 1989: 32).

A trama se sustenta por dois planos: o da manhã desse 19 de dezembro de 1961 e o dos antecedentes, antigos e recentes, mas as fronteiras do leitor não esbarram nas circunstâncias, pois o narrador insere a todo o instante a recordação-síntese. O relato tem início pelos habitantes de Frariz, na medida em que o narrador os coloca aqui e ali, na intriga, com suas qualidades e seus defeitos, que apontam para as potencialidades esmagadas sob o peso da sua decadência, seja pela inadequação, seja pela estranheza do seu comportamento; num jogo onde os traços intertextuais saltitam lá e cá. Que o confirmem Teresa, Madalena, Mariana, Tadeu de Albuquerque, Padre Francisco, Coronel dos Dembos, Dona Guiomar, PIDES e os homens da Guarda Nacional Republicana. Os últimos constam para figurar que os habitantes de Frariz não são distintos dos de outras localidades; a grandeza do passado está incutida em algumas personagens que persistem na repressão, fechando-se à abertura social e à proposta de uma nova política sugerida. Felizmente aparecem novas personagens para transformar as relações que as envolvem. A apreciação do crítico Abdala Jr. explicita, na apresentação de *Espingardas e Música Clássica*, que as personagens se afastam da submissão tradicional de *Amor de Perdição* e até mesmo Tadeu de Albuquerque acaba por se transformar, praticando «algumas ações reformistas» (Abdala Júnior, 1989: 7).

Várias tomadas de posição ocorrem no texto, à medida que o narrador emite seus pareceres: Teresa, homônima da heroína romântica, é emancipada; passa longe da frágil, indefesa donzela do século XIX, cursa Letras, em Coimbra e não concebe o casa-

mento como meta do gênero feminino. Astuta figura de mulher do século XX, fruto de um casamento malogrado, não se submete ao pai, subordinado à lei da luxúria e do interesse. Revolta-se pelas condições de miséria e de aviltamento comuns na cidade de Frariz do Tâmega e em Portugal como um todo. Antevê o inexorável, as crises catastróficas de uma época vindoura, pois ao analisar determinados vícios da sociedade, sob a hipocrisia das aparências, prevê um epílogo calamitoso para as famílias. Da opinião também compartilha Pe. Francisco Botelho, irmão de Simão, em cuja voz se propagam as correções e se luta pelo povo oprimido do lugar. Ademais, fica patente o contraste entre o destino de Mariana e o de Teresa, em relação às personagens homônimas de *Amor de Perdição*: se Teresa parece uma bonequinha de luxo da literatura romântica, sem atitudes mais severas, Mariana, corajosa para o seu tempo, foi arrancada à vida, mesmo não se alheando dos padrões românticos. Teresa, personagem concebida na obra camiliana com a fragilidade das meninas românticas, contrasta com Mariana, mas reunindo atributos que lhe dão perfil da mulher portuguesa, com traços sentimentais acentuados, que a fazem símbolo do amor sacrificial. No texto de Pinheiro Torres, entretanto, mostra-se tranqüila, defensora do namorado e de seus próprios direitos.

Consideremos, ainda, as sutilezas na luta de Simão Botelho e de Teresa de Albuquerque, face à situação ambígua projetada na Têxtil por ser esta sede do futuro, do que objetivamente naquela altura, poderia ser realizado. O amor entre a Teresa e o Simão, dos anos 60, do século XX, que os força ao exílio e à resistência contra a guerra colonial, *não é da perdição*; segundo a palavra autoral, em relação ao drama de seus predecessores, «é o trunfo de Eros sobre a Morte: Amor que redime e liberta quebrando o molde de autoridade patriarcal e de tudo quanto de repressivo ela representa» (Torres, 1989: 16). Mais uma vez, a fábula se distancia da antiga trama. Como sabemos, Simão, na narrativa-mestra, se revelava como o protótipo do herói romântico, foi ao enalço da amada pelos meios convencionais e, não conseguindo, lançou-se a uma sucessão de excessos emocionais que resultaram em atitudes que culminaram com a separação dos dois. Como o tema central da história, em *Amor de Perdição*, é o amor, o exagero de sentimentos leva os amantes a rupturas com padrões de comportamento e regras sociais. A transgressão norteia-se, pois, pela paixão, justificadora de tudo, até mesmo do enlouquecimento de Mariana, a outra apaixonada por Simão. Tadeu de Albuquerque, de quem tudo aguardamos, encerra o chamado conflito de gerações ao insistir, uma vez mais, em destruir os planos da filha, que consegue, por meio de atitudes renovadoras, cessar a paralisação na fábrica, ou seja, pagar com suas economias aos operários. Essa atitude feminina, de ofensiva, atualiza, como vemos, as relações de gênero, no novo desempenho social da mulher.

Ao misturar-se às vozes femininas e às dos cães de Frariz, o narrador de *Espingardas e Música Clássica* avalia criticamente os acontecimentos acerca da Tomada de Goa e dos direitos humanos, veiculando a expressão libertária contra os fatos promo-

vidos pela ditadura salazarista. Processa-se, dessa forma, mais uma vez, a *intertextualidade*, que supomos, não seja apenas relativa ao texto camiliano, mas à situação repudiada pelos portugueses, naquele momento da política externa portuguesa. Assim, esclarecem-se no capítulo 52 determinados pontos de domínio público e de um determinado espaço intertextual. Como num círculo, o epílogo retornará ao prólogo, na cena em que o Magistrado continua, como sempre, a contemplar a paisagem, numa tomada sugestiva de que ao povo de Frariz, tal qual a todo o povo português, só resta *olhar a paisagem*. Todavia, o Juiz Tadeu de Albuquerque perde, repentinamente, a capacidade de êxtase diante do «divino da Natureza». Na sua opinião, a alma precisa de razão para amar. Então, «para quê olhar o Tâmega?» (Torres, 1989: 36).

Esse clima induz o narrador a revisitar escritores como Luís de Camões, Fernando Pessoa e Teixeira de Pascoaes e a projetar na imaginação as caravelas do futuro: «Todos os rios de Portugal, se não são ainda o Tâmega, não acabarão por ser o Tâmega? O rio da minha aldeia de Alberto Caeiro, no poema que Teresa tanto gostava de recitar, não seria o rio Tâmega?» (Torres, 1989: 38). As referências do narrador atestam ainda que o escritor Teixeira de Pascoaes (nascido em Amarante, lugar de origem de Pinheiro Torres), detestava o rio Tamisa porque a palavra era uma tradução da palavra Tâmega.

Na verdade, as costuras entre tempos e textos acabam por induzir, por enxertar, na passividade da contemplação, as sementes de futuro, a perspectiva de um devir. Logo, a paródia também se constrói com as opiniões que se formam em Frariz do Tâmega, pelo olhar de alguns habitantes em relação a outros, embora não se discuta, aqui, a adequação, ou a reprovação de certas figuras tidas como subversivas, ou desvirtualizadas, segundo a moral conservadora do lugar. Entre elas estão Simão, Mariana, Teresa, Padre Francisco, Madalena, Dona Maria da Graça e tudo se desenvolve num clima de galhofa. Os que revolucionam os padrões morais de Frariz remetem a sociedade a seus próprios valores, questionados no confronto com suas ações. Por esse aspecto, é notório que a paródia se processe em um nível de *metalinguagem* onde se explicitam os padrões concebidos por aquele grupo social, adequado à moralidade do contexto. E a narrativa toma um rumo agradável que diverte sem agredir, estimulando o destinatário a co-participar de uma postura crítica em relação banalizada do texto, mesmo que, a princípio, os fatos, «às avessas», pareçam bizarros. Paulatinamente, familiariza-se com a homonímia das personagens, que então atuam com maturidade, diferentemente do texto referencial, subvertendo o comportamento provinciano, principalmente as *mulheres*, inconformadas com os desafetos sociais, refratárias a princípios cristalizados, segundo os quais no amor se pressupõe uma fidelidade física ilimitada que conduz à morte, como foi no texto parodiado. Quando o leitor se dá conta de uma troca dos significados em relação ao primeiro texto, o eixo parodístico se reforça. Preserva-se e sublinha-se, mais uma vez, *Amor de Perdição* como referência, pela força transgressora da inversão semântica que lhe é feita. Novas cenas ainda se incluirão, para permitir as maliciosas referências à psi-

cológia das personagens femininas, dadas a conhecer pelo tom de troça da voz narrativa: «Madalena, a nunca arrependida de nada; Queres dizer a sério que tens fé nela?» (Torres, 1989: 122). Ou, então: «Final, mesmo com os nomes idênticos aos de *Amor de Perdição*, nada se repetiu. A Mariana não se atirou agarrada a nenhum cadáver; temos a Teresa casada ou amiga, qualquer dia, com Simão, tanto faz» (Torres, 1989: 246).

Um outro contraste se estabelece, entre o herói anterior e o Simão da paródia com quem se promove o vínculo intertextual, pela imobilidade de sua atitude: enquanto todos pensam ser o culpado pelo mau andamento das coisas e pela sabotagem das máquinas da têxtil, cruzam-se na narrativa seus encontros fortuitos com Teresa, originando o seu deslocamento, do plano presente, de referência, para o plano anterior do referido, numa *inversão parodística* de significados. Logo, o processo intertextual costura traços característicos dos heróis, à proporção que traz para o novo texto ecos do romance romântico. Mais expressivo no texto-geratriz, Simão é de poucas falas e ações, pouco desenhado, nas páginas de Pinheiro Torres, deixando a desejar como personagem. Ele protagoniza qualidades e defeitos, trivialmente, sem as tensões dos fatores contraditórios, como as pessoas que se autoquestionam. Há uma perspectiva que determina uma configuração simplificada de Simão, do que decorre, além de uma economia estratégica para a construção da urdidura, uma coerência por afinar-se mais com as reivindicações implícitas do operariado, ocasionando então, a transformação do herói idealizado do romance romântico que o Simão anterior foi. Além do que, a personagem Simão registra o antifascínio do ficcionista pela aristocracia, mas com menos estofamento que seu predecessor, levando a entender que seu homônimo era mais hábil, mais realizador, valente e dominador, enquanto ele, «herói» do século XX, é um retrato de pouco fôlego, quicá diminuído pelo fato de as personagens femininas terem crescido na versão de Pinheiro Torres com uma performance de coragem que empanou o brilho do herói camiliano. Como refere o próprio Alexandre Pinheiro Torres, Simão nem teria sido condenado como assassino de Baltazar, conforme consta em *Amor de Perdição*, mas do pai. Notamos que em Camilo nem tudo se ficcionalizou. Invertida na nova versão, a outra perspectiva contribui para tornar a fábula mais aliciante, pois Simão nem teria sido degredado pela razão exposta no livro de Camilo, ao contrário do que se propagou. Chegou à Índia e não morreu na barra do Douro, como se imaginou (Torres, 1989: 247).

Para conferirmos diferenças nas diegeses basta analisarmos o comportamento de Tadeu de Albuquerque que, contraposto nas duas narrativas, é figura de relevo no texto parodiador. Desprestigiado, a princípio, toma corpo, à medida que avança a narrativa, para alcançar sua prerrogativa verossimilhante de figura redencional. Além dele, os fatos se tornam confiáveis em função de alguns protagonistas, como sua esposa, que se transforma a olhos vistos. Estamos diante de uma inversão parodística em que a heroidade de alguns se transforma em surpresa para o fruidor, a exemplo da coragem dos dois enamorados que resolvem emigrar para a França, segundo o epílogo.

A paródia rompe mais uma vez as expectativas do leitor em relação às referências do texto-base, quando, nos cruzamentos intertextuais reconhece personagens do texto anterior, com traços característicos da nova versão. Do capítulo 8 ao 13, o texto desenvolve cenas que enfatizam a relação Simão x Mariana para só então, voltar à Teresa de Albuquerque. Enquanto Mariana vai para o Porto, no capítulo XV de *Amor de Perdição*, quando se desencadeou o epílogo desagradável, em *Espingardas e Música Clássica*, ela permanece em Frariz, dissimulando, ocultando Simão da polícia. Não há clausura, na paródia de Pinheiro Torres, nem privilégios em relação a Mariana e a Simão, com a espetacularidade do texto-mestre. O que se estabelece no capítulo 16 de *Amor de Perdição*, sobre as cenas do convento e a história dos amores de Manuel Botelho, são excrescências na economia narrativa, que contribuem para diluir os núcleos de ação. Há breves aberturas, no texto parodiante, para algumas personagens que não figuram no romance de Camilo: Coronel dos Fiambres, primo do Juíz, intrigante personagem sempre referida com ironia no texto, não aparece, em *Amor de Perdição*; é um tipo corriqueiro que durante a história serve de ponto de polêmica para o narrador. Signo representativo da corrupção desmedida, da insinuação aos favoritismos que o regime salazarista permitia, encontra-se quase que diariamente com o Magistrado para levar-lhe notícias lá de fora, do mundo de Frariz e do país, articulando estratégias para prender os rebelados.

Serafim, D. Briolanja e o próprio Tadeu de Albuquerque resgatam fios paralelos no entrecho, reavivando a atenção do receptor. Se o *Amor de Perdição* se direcionou para o desenlace fatal, o texto parodiador tem ritmo de demora, para redimir determinadas figuras, embora o narrador advirta que naquele Portugal, homens como o Padre Francisco, não teriam outro destino, senão o da prisão. Mais uma vez o Destino, força motriz no texto-debate, em *Espingardas e Música Clássica* é referido com proposital ironia, direcionando-se para um futuro que aguardamos promissor. Se no romance romântico havia preocupação em vincar o ritmo narrativo, de acordo com a necessidade de intensificar ou afrouxar o fio condutor da ação, no segundo texto as ocorrências apontadas referem-se à Tomada de Goa, à paralisação na indústria têxtil, às lutas ultramarinas, a fatos políticos gerais, tais como o fascismo do governo de Salazar e seu abuso de poder, em contraste com a narrativa camiliana, onde se criou um vívido discurso em torno dos antepassados de Simão e de Teresa.

A vibração dolorosa dos atores envolvidos na história é mais eficaz na escrita de Camilo, em razão das tônicas românticas, pois, dessa maneira suscitam mais simpatia e mesmo a piedade do receptor, apesar de os escritores de ambas as narrativas terem valorizado, com graça e engenho, cenas de grande efeito dramático. Outro marco é referente aos diálogos, longos no primeiro livro e, relativamente curtos, no segundo, e a tensão, mais acentuada na narração camiliana, enxuga-se no texto de Pinheiro Torres pelos cortes econômicos; se o narrador, em *Amor de Perdição*, delineia em grande espaço a linhagem da família Castro Daire, no texto paródico, em rápidas pinceladas,

temos o fecho: Mariana contesta a versão romântica ao não se relacionar mais ao gosto camiliano e, sim, fisicamente, com o homem, que é também namorado de sua patroa: «Então não te foste deitar? Perguntou (Simão) severo (a Mariana). Mariana encarou-o: Querias que dormisse enquanto estavas nos braços de Teresa?» (Torres, 1989: 67). A criada dos Albuquerque dissimula, resguardando as aparências. Mesmo mantendo relações amorosas com Simão, o que também já resulta da *paródia*, difere da narrativa-mesma, onde ela amava Simão, que amava Teresa e, como se não bastasse, morreu abraçada ao cadáver do amado. Agora, foge ao assédio luxurioso do patrão por amar Simão e, apesar de não ter um desenlace feliz com o namorado, ao término da história, tem a chance de casar-se com outro – o irmão do próprio Simão.

O que dá estatura às personagens é a competência de o Autor as engendrar, compondo um cenário inovador, num romance com outra voz, com a ressonância de um novo contexto epocal. No espaço paródico de *Espingardas e Música Clássica*, dessacraliza-se e populariza-se uma das obras mais referenciadas no imaginário português, símbolo do amor com o timbre do fatalismo lusitano, evocando o degredo dos amantes, que vem como ressonância sobre a adversidade social a que se confinavam os homens de Portugal, pela política de absurda construção, de um império colonial. A reinvenção impregnou-se do cômico, ao retomar valores românticos de um certo período, apontando intermitentemente ao primeiro texto. Se, no Romantismo, um dos eixos de força era a contraposição ao mundo agressor próximo ao contexto imediato, na *paródia*, defrontamos com o *outro*, num diálogo com o mundo. Assim, a perspectiva pela qual se estruturam as personagens femininas é paródica, a exemplo de Teresa, anti-romântica, emancipada que contraria as expectativas do próprio leitor (de Camilo) narrador de (*Espingardas e Música Clássica*).

Lemos no texto parodiador: «Quando soube que a Teresa de Albuquerque de Frariz ia ter à França com o Simão Botelho de Friúme, não sei que senti na alma, toda esta história desta vila de Ribatãmega me pareceu uma troça, um caso sentimental de uma banalidade sem fim» (Torres, 1989: 247). Anti-romântica, a heroína convence por apostar na razão, com uma autonomia que se constitui *paródia* dos padrões românticos. Nos enfrentamentos com o pai, questionada a respeito das «filosofias baratas» que aprendia na Universidade, responde-lhe sem receio, e, portanto, diferentemente da Teresa do século XIX, que, na Coimbra de Salazar, ensinava-se que as transformações eram científicas e que o progresso e a evolução eram uma noção ética, ou por outra, suscetível de controvérsia (Torres, 1989: 145). Suas atitudes diferem, como constatamos, das de Teresa, de *Amor de Perdição*, onde a personagem é mais tênue.

Recordemos, então, que a diegese, em *Amor de Perdição*, integra-se, exemplarmente, no elenco de características específicas da novelística romântica e consoma, diferentemente da narrativa de Pinheiro Torres, um protótipo das linhas temáticas mais típicas da produção romanesca do período e, em particular, de Camilo. O epílogo de

Espingardas e Música Clássica retoma e revaloriza a figura da mãe de Teresa, antes «inexpressiva rainha do lar», na acepção de Campedelli (1994). É quem resguarda a filha nas horas angustiantes de suas desavenças com o pai, «autêntico *coup de théâtre*», lembrando novamente Campedelli. Revela-se como um dos graves modelos de homem tumultuador do ambiente familiar, pelo seu comportamento agressivo e imoral, dado a acostrar criadas e calá-las com prendas. Simboliza o mundo que existe dentro das soleiras de algumas casas portuguesas da época, devassando cortinas que escondiam íntimos segredos, descobrindo «as mazelas da célula social em decomposição, vulnerável às mentiras e ao chiste» (Campedelli, 1994: 45).

São as personagens Juíz de Albuquerque, Teresa, Mariana e Simão e as adjuvantes, que enquadram, condicionam e ajudam a definir a trama. Todavia, o sabotador das máquinas da têxtil não é Simão, como pensávamos, mas seu rival, Baltazar Coutinho, já apaixonado por Teresa em *Amor de Perdição*, destinado a casar-se com ela, conforme a vontade de seu pai, o Juíz Tadeu. Quanto a Mariana, inesperadamente, casa-se com Laurentino, irmão de Simão Botelho. Padre Francisco vai para a prisão. Situação coerente e aguardada, em razão da proposta de Pinheiro Torres. Tadeu de Albuquerque torna-se Presidente da Câmara, além de livrar-se da coxartrose. Para que as inversões sejam ainda mais banalizadas continua a contemplar pela manhã a paisagem *que corre pela sua veia*, além, claro, de dar prosseguimento à perseguição das raparigas.

Se evocarmos palavras de Ovídio e, aproveitarmos o contexto galhofista, lembramos que, se o Juíz Tadeu de Albuquerque tivesse tido a oportunidade de lê-lo, talvez houvesse aprendido sua lição e evitado o contínuo assédio a que submetia suas criadas:

Você me pergunta se é conveniente seduzir também a criada? É uma prática bem audaciosa. Essa, por ter-lhe feito favores, é mais zelosa, aquela (a esposa) é menos ativa. Uma entrega-lhe como amante a sua patroa, a outra a si própria. Imprevisto é o sucesso mesmo se ele premiar sua audácia, na minha opinião você deve abster-se.

Não é através de precipícios e de obstáculos difíceis que traçarei o caminho; tendo-me como guia, nenhum homem se extraviará (Ovídio, 2003: 34).

Conta, ainda, a articulação verbal dos enunciados diversos dos intertextos. Com Pinheiro Torres realiza-se graças à sua sensibilidade e à capacidade para olhar o mundo e apreender, em sua dinâmica, a complexidade de seus agentes. É muito sugestivo, inclusive, que vários ditados populares pontuem a narrativa, bem como aforismos e provérbios, que revelam a origem campesina de quem narra e os usos e costumes da região onde se ambienta a fábula. As sentenças atestam a *praxis* lusitana de caracterizar a realidade pelas mensagens rimadas que favorecem preservar a memória da tradição oral. Nesse viés é exemplaríssima a ficção, na medida em que resgata e propaga, numa linguagem artisticamente criada, um modo campesino de ver a vida. Entrelaçam-se o novo e o antigo, até no que há de mais remota tradição, nesse ponto de encontro com a sabe-

doria que transmite o povo. O enunciador parece incorporar uma voz longínqua que se repete ao longo de gerações. Vejamos, a esse propósito, o que ocorre nos deslocamentos de locução. Nas falas, onde o registro é coloquial, entre Teresa Albuquerque e Mariana, Serafim Botelho e D. Briolanja, Padre Francisco Botelho e Madalena Botelho, emprega-se o diálogo direto. Reservam-se o discurso indireto e o indireto livre, preponderantes, para a reflexão mais aprofundada, assumida pelo autor-narrador, conforme esclarece Samira Campedelli (1994: 81): «Partilhar o universo de ficção com personagens cujo tempo e discurso divergem, naturalmente, do tempo e do discurso do narrador gera conflitos como a ambigüidade de sujeitos lógicos, psicológicos e pragmáticos».

Em suma, ao deparar com a multiplicidade de contextos que lhe são oferecidos, o leitor dinamiza esse potencial de sentidos, com sua decodificação. Se o livro é objeto de reflexão, é natural que exija do receptor certas qualidades – até certas perversidades. A paródia faz com que ele reflita sua substância social e a desses homens e mulheres que intercederam na vida comum de Frariz e se tornaram portadores de uma consciência social, ponto de distinção quanto ao *establishment* que os viabiliza, reforçando a qualidade central da sociedade local. Assim, as intervenções do narrador, nas diferentes áreas da vida social, como é o caso de Teresa de Albuquerque e do Padre Francisco Botelho, são para assegurar a autonomia do indivíduo, encontrando modos de diminuir as pressões e conflitos e de evitar maiores desastres.

Bibliografia

- ABDALA Junior (1989). «Apresentação». In *Espingardas e Música Clássica*. Estação Liberdade.
- CAMPEDELLI, Samira Youssef (1994). *Ficções do Intertexto. Espingardas e Música Clássica: o arquitrato parodístico e o mito do amor-paixão*. Universidade de São Paulo (Tese de Doutorado policopiada).
- OVÍDIO (2001). *A arte de amar*. Porto Alegre: L & PM Editores.
- TORRES, Alexandre Pinheiro (1989). *Espingardas e Música Clássica*. Estação Liberdade.

Resumo: Este trabalho pretende comparar e analisar a intertextualidade e a paródia que se realizam na obra *Espingardas e Música Clássica*, de Alexandre Pinheiro Torres.

Abstract: This paper intends to compare and analyze the intertextual and the parodic process in *Espingardas e Música Clássica*, by Portuguese writer Alexandre Pinheiro Torres.