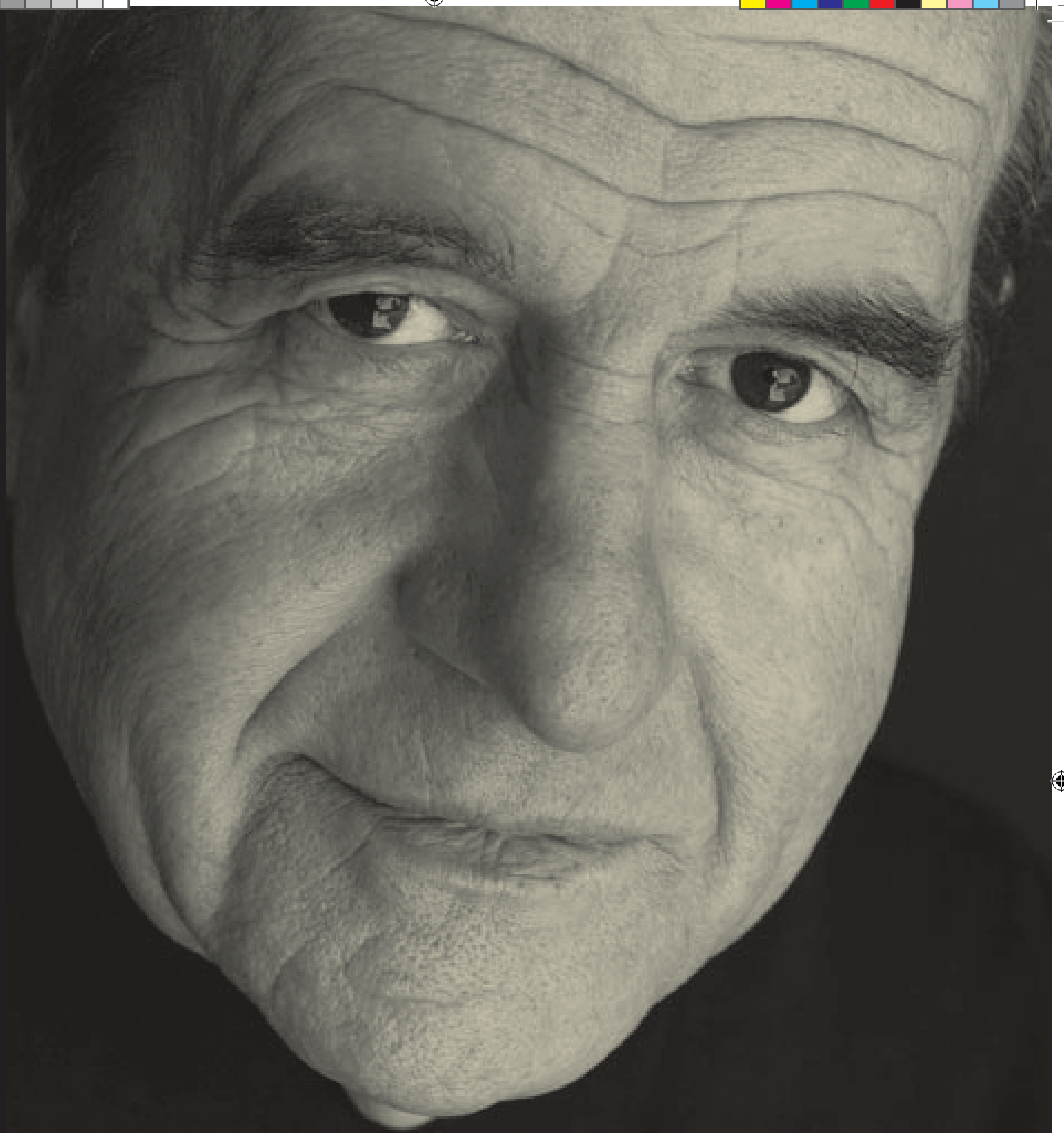


Dossier

Almeida Faria



Paródia dos Mitos Fundadores em Almeida Faria

Álvaro Cardoso Gomes

Dossier

Em 1962, Almeida Faria, com a publicação de *Rumor Branco*, irrompia na cena literária portuguesa com uma obra fora dos padrões. Evitando a polaridade ainda vigente em Portugal entre o romance neo-realista, ancorado numa concepção ideológica de literatura, e o romance presencista, preso à investigação psicológica, o então jovem autor escolhia outra vertente, ao criar uma obra aberta, com uma linguagem nova, impregnada de poeticidade, dando com isso novo alento à prosa de ficção em Portugal. A partir de então, foi construindo um conjunto vigoroso de romances, que compreendem *A Paixão* (1965), *Cortes* (1978), *Lusitânia* (1980), *Cavaleiro Andante* (1983) e *O Conquistador* (1990). O que há de comum neles é a presença da estilização, dos efeitos paródicos, da ironia, que se prestam a uma visão crítica de um país ainda ancorado no passado.

Os quatro romances posteriores a *Rumor Branco*, a *Tetralogia Lusitana*, compõem o que se poderia chamar de *roman fleuve*, a saga de uma família do Alentejo que, de romance a romance, se desintegra, devido às contradições internas, devido ao peso do passado, ao choque entre o velho e o novo e aos efeitos devastadores da revolução social e econômica que varreu Portugal nos anos que antecedem e que se seguem ao 25 de abril. A família é constituída pelo patriarca Francisco, sua mulher Marina, os filhos André, João Carlos, Arminda, Jó e Tiago, além dos empregados Piedade, Estela, Moisés. Juntam-se a eles Sónia, Marta, Samuel, que mantêm laços amorosos com os três primeiros filhos do casal. A série de romances mostra o clã familiar que se desintegra, desde a perda da herdade rural em Montemínimo, o êxodo dos filhos, que rejeitam a autoridade paterna, a morte do pai, até a final diáspora dos membros da família, que partem do campo para a cidade e, finalmente, para o mundo. As figuras mais representativas da família, André e João Carlos, terminam a *Tetralogia* em busca: o primeiro parte para o Brasil e, depois, vai morrer na África; o segundo vai contra a vontade para a Itália e, mais adiante, como comissário de bordo, passa o tempo em aviões.

Assim, a *Tetralogia Lusitana* elaborada por Almeida Faria, num prazo aproximado de 20 anos (o primeiro romance é de 65, o último de 83), e iniciada como espécie de complexa crônica familiar, com *A Paixão*, pouco a pouco confirma sua vocação epopéica, ao refletir, de romance a romance, sobre o destino do país. Em outras palavras, suas personagens apresentam-se como emblemas de uma coletividade presa alienadamente ao passado ou tentando de todas as formas romper com esse mesmo passado, por meio de “cortes” (aliás, o título emblemático de um dos romances da *Tetralogia*) com a tradição. De um lado, portanto, temos as figuras derrotadas pelos novos tempos e que procuram manter estruturas arcaicas, como Francisco, Marina, Moisés; de outro lado, as figuras que, de acordo com Lukács, “tentadas pelo demônio”, atentam contra o sistema e vivem em eterna busca:

A psicologia do herói do romance é o campo de atividade do demoníaco. A vida biológica e social tem uma propensão muito profunda para se fixar na sua própria imanência: os homens aspiram simplesmente a viver e as estruturas sociais a manter-se intactas; o afastamento, a ausência de um Deus ativo tornaria onipotente a inércia dessa vida que se basta a si mesma e se abandona em paz à sua própria estagnação, se não acontecesse aos homens dominados pelo poder do demônio, elevar-se por vezes acima de si mesmos – de uma maneira infundada e infundável – e renunciar aos fundamentos psicológicos e sociológicos da sua própria existência¹.

André, João Carlos, Marta, Sónia, Arminda, que se insurgem contra estruturas arcaicas, tornam-se heróis problemáticos. Representando o novo, negam o passado, e isso se torna bem evidente no seu discurso paródico, que muitas vezes incorpora estilemas d’*Os Lusíadas*, ou mesmo comenta de modo irônico a decadência do país e seu desacerto. Mais ainda: tais persona-

¹ Georg Lukács. *A Teoria do Romance*, Lisboa: Editorial Presença, s.d., p. 91-92.

gens vivem uma experiência paradoxal. Ao mesmo tempo em que tentam se livrar do peso do passado por meio da deliberada transgressão, repetem uma caminhada ancestral, que leva ao vazio e à alienação.

A ideia de que as personagens de Almeida Faria são emblemas da coletividade pode ser comprovada de livro a livro. Mais ainda: a identificação sujeito-coletividade cresce dentro da obra do autor, à medida que as personagens vão deixando o cenário campesino e ingressam no urbano. Se, em *A Paixão*, o discurso mostra a família revivendo o mito da paixão de Cristo, de uma perspectiva paródica, a partir de *Cortes* e culminando com *Cavaleiro Andante*, mais e mais, se acentuam as referências explícitas à situação do país. O discurso das (e sobre as) personagens torna-se metafórico, no sentido de que a vivência individual se torna um símile da coletiva, ou mesmo ostensivamente paródico, ao incorporar estilemas d'*Os Lusíadas*.

A grosso modo, em *Cortes*, há cinco comentários explícitos sobre a situação do país (referências ao povo que aguarda cumprir profecias, ao naufrágio da coletividade à “demência do passado”, etc) e uma paródia da “Invocação” de *Os Lusíadas*, quando da chegada de João Carlos a Lisboa:

E vós, ovas marinhas, pois criado tendes nele um novo engenho ardente, dai-lhe em breve gozo alto e sublimado em actos grandiloquos e potentes, já que haveis consentido que ele seja neonato sob lustral signo do líquido, sêmen suor sangue saliva (1978, p.186).

Em *Lusitânia*, há um todo de seis comentários sobre a coletividade. Uns, históricos, que servem de contraponto crítico ao presente, principalmente os relativos às navegações, outros que desenvolvem a metáfora náutica do país como “nave perdida”, “furada nave” e outros ainda que tratam do “secular cepticismo, indiferença, fatalismo”, do “povo desempregado desde Vasco da Gama” (p. 390 e 395). Há também, nesse romance, a paródia *Os Lusíadas*, em pelo menos dois instantes: no primeiro capítulo, quando do rapto de João Carlos e Marta pelos árabes, e numa

reflexão de Tiago (capítulo 34). No primeiro caso, Almeida Faria parodia o episódio do Velho do Restelo. Ao contemplar o desastre ecológico causado ao mitológico rio Tejo, João Carlos diz que isso é o que resta das

descobertas e viagens, do apregoado império e seus naufrágios, dos sublimes sucessos, dos desastres em má-hora anunciados por um velho de venerando aspecto, que ficara entre as gentes no cais, postos em nós os olhos meneando três vezes a cabeça, a voz pesada um pouco alevantado, que nós no rio ouvimos claramente (p. 262).

Repare-se que a figura do velho, invocada pela linguagem, torna-se real, ou seja, o discurso, ao glosar Camões, ressuscita a figura mítica e reatualiza o tempo. A outra referência ao poema camoniano surge na seguinte passagem:

Tantos perigos passados, tantos duros trabalhos, no mar tanta tormenta e tantos anos, tantas fezes e mijo diluído, na terra tanto berro e tanto engano, tanta ruim idade poluída, onde pode acolher-se um pobre humano, onde verá lonjura a curta vista? (p. 358).

Cavaleiro Andante, o último romance da *Tetralogia*, é o que mais tece referências ao passado (sobretudo, à obsessiva figura de D. Sebastião) e o que mais incorpora estilemas epopéicos. Há um todo de mais ou menos catorze citações históricas sobre o culto do Atlântico em Portugal, as profecias de Bandarra, o V Império, D. Sebastião, a “herança sebastiânica”, a falta de vontade do português, devido à “demanda do sonho milenário”, à vergonha das “derrotas inglórias” e à descoberta das Índias. Ao lado dessas referências, como não poderia deixar de ser, outra vez se notam os comentários paródicos da epopeia.

Esse levantamento das citações, das paródias epopéicas levadas a cabo por Almeida Faria pode-nos revelar o seguinte: o romancista como que realiza um ritual iniciático, através da linguagem, para recuperar o passado, ou melhor, para recuperar certas



Almeida Faria

RUMOR BRANCO



romancistas

situações emblemáticas do passado. Contudo, essa recuperação, que difere dos propósitos idealistas dos românticos, tem sentido irônico, e é efetuada com vistas a atuar de maneira crítica sobre a realidade portuguesa. O ritual, no caso, residiria na composição da “negativa epopeia”, um espelho em negro d’*Os Lusíadas*. Simbolicamente, nisso tudo, João Carlos passa a representar o Camões dos novos tempos, pois a ele está destinado cantar o seu país, da perspectiva paródica, com a sua história “cômico-marítima”. Por outro lado, André é o D. Sebastião do presente, do mesmo modo fadado, como o malogrado Rei, a morrer numa aventura inglória em África. Observe-se que André tem a idade de D. Sebastião e que ele parte para sua viagem no mesmo dia em que o rei partiu para a batalha final:

É curioso, conservamos para a aviação a linguagem das viagens de barco, o que me lembra ter lido hoje nos jornais que neste mesmo dia, há quatrocentos anos, partiu D. Sebastião da foz do Tejo em direção ao suicídio que lhe seria fatal e ao país. Com certo frisson reparo que o Desejado era da minha idade e, supersticioso, desato a ver desastres (p. 72).

Ora, não seria demais acreditar que a história se reatualiza, ou ainda, que o presente, de certa maneira, se iguala ao passado? Em outras palavras: é como se Portugal, apesar da passagem do tempo, mantivesse as mesmas estruturas arcaicas, apesar da vontade em contrário de suas personagens mais lúcidas. O país continua a se apegar ao passado grandiloquo, a ser uma nave de loucos, querendo afirmar a “vocaçao atlântica”, a vocação suicida de se perder, para tentar se reencontrar, ou querendo afirmar a vocação messiânica, ao sonhar com o retorno do Desejado, que representaria a panaceia para todos os males. Dessa maneira, João Carlos e André, ainda que sejam personagens críticas, em relação à massa falida que é o próprio país, não deixam de sofrer um processo de auto-engano, próprio das personagens de romances, ao reviverem uma velha história, cuja idealidade se esgotou. Camões e D. Sebastião retornam, cansados, aos novos tempos, para expiar mais uma vez a decadência de um país votado ao fracasso.

Se os romances da *Tetralogia Lusitana* reavivam um processo crescente de alienação e prestam-se à remontagem de uma “história exemplar”, com força ritualística, onde se situa *O Conquistador?* O último romance de Almeida Faria, que não faz parte da *Tetralogia*, uma vez que a saga familiar se esgota com *Cavaleiro Andante*, funciona, contudo, como verdadeiro fecho emblemático da obra do autor escrita até aqui. Isso porque Almeida Faria trabalha com o obsessivo mito que corre seus livros, como vimos, num crescendo, desde *Cortes* até *Cavaleiro Andante*, que é o de D. Sebastião. E como não poderia deixar de ser, tal mito comparece para se criticar a doentia tendência messiânica do português. Ou seja: a consciência que faltou às suas personagens, envoltas num processo de busca, comparece nesse livro, por meio da ironia, que serve para se combater a mística guerreira, substituindo-a pela *ars amatoria*. O Sebastião redivivo, nascido sob o signo de Vênus e que nunca gramou “guerreiros”, satisfaz as mulheres mal amadas, doando-se amorosamente, ao contrário de seu homônimo, que devido à misoginia, ao desprezo das mulheres, entregou-se ao desastre da aventura guerreira. Almeida Faria fecha sua trajetória, negando o veio messiânico, o sonho doentio com o Império e a vocação atlântica do português, substituindo esses valores pela sugestão da prática do amor. Quem sabe, não estaria ele, ao escrever sua “negativa epopeia”, minimizando a grandiloquência d’*Os Lusíadas*, presente nas exaustivas estrofes, cantando os feitos heróicos do “peito lusitano” e valorizando os efeitos líricos dos episódios amorosos, como acontece nos fragmentos de Inês de Castro, no do Gigante Adamastor e nomeadamente no da Ilha dos Amores?

Álvaro Cardoso Gomes,
Professor Titular, em Literatura Portuguesa da Universidade
de São Paulo, Coordenador do Mestrado Interdisciplinar
da Universidade de Santo Amaro, crítico literário e romancista.



Do som que os versos fazem, com a vida

Ana Luísa Amaral

*nesses mares que durante séculos de séculos tombarão da névoa
imóvel te poderás lavar purificar-te conhecer a tua face. depois
haverá cores e uma tarde virá e a manhã e tudo é bom*

Almeida Faria, *Rumor Branco*

Dossier

É assim: pega-se numa folha de jardim
e fica-se algum tempo
a ver como ela foi vermelha um dia
e agora se tornou leve em castanho,
em tom de sangue,
antes de vento e chão

Com sangue, podem pensar-se
coisas e senti-las:
a cor de um céu em tarde muito bela,
a guerra, a dor, mil solos devastados,
mas também os anéis a envolver Saturno,
imaginando-os dessa cor,
ou as veias de um corpo,
ou mesmo um corpo que se ama

Com amor, são infinitas as galáxias
de possíveis e impossíveis sons,
e até, regressando-se à forma em circular,
fazer voltar a folha que se viu,
apanhada do chão:

gota suprema de prazer

Graças ao ar, às moléculas vivas
que o compõem e fazem com que as cores
surjam assim:
outrora veias de outras condições,
seivas de outros lugares

No final (sempre ausente),
a matéria mais rente, ou seja, a pele:
essa que dorme sossegada
e se pode tocar de leve, sem acordar do sono,
mas sabendo-se dela ali, ao nosso lado,
ou a do universo,
a que é mais larga e está no centro
das moléculas, diluída no espaço
de saber maior

Por milagre, ou acaso, é assim
que estas coisas acontecem:
espalhadas pelo mundo

Encontrar uma forma de as dizer
é como conseguir adormecer de olhos abertos,
a luz filtrada por breve abat-jour,
mesmo sabendo que não se encontra nada,
como pequeno botão que se perdeu,
desaparecido em brecha da madeira,
e tanto de roupão como de flor
pequena

É assim. Talvez por essa gota
se insista
e valha a pena -

(inédito)

Almeida Faria ou o romance como libertação

Carlos Reis

1. Sempre que me aproximo da obra de Almeida Faria, reconheço nela três marcas de identidade fortes. Uma: trata-se de um escritor revelado precocemente (é sabido: o jovem que, em 1962, publicou *Rumor Branco* tinha 19 anos). Outra: desde essa revelação, Almeida Faria contribuiu decisivamente para mudar a nossa história literária, operando nela um movimento homólogo ao *corte epistemológico* de que fala a filosofia do conhecimento bachelardiana. Por fim: no seu conjunto e olhada a partir do que hoje sabemos, a produção literária de Almeida Faria sugere uma paragem que, dos anos 90 (ou antes) em diante, ficou a dever alguma coisa aos seus leitores. Uma espécie de silêncio ensurdecedor de que o escritor está consciente, quando alude à “metódica dúvida” que cultiva, “em literatura como em tudo”, conforme lemos num interessante texto de auto-análise, de 1988: “Permito-me confessar que gostava de ter publicado muito mais. A culpa foi dupla: da chamada vida prática, que me tem roubado tempo para escrever; e do meu desinteresse em publicar, que me fez ir enchendo não uma arca, mas grandes gavetões, com manuscritos que nem releio, e que coerentemente não publicarei, ao menos enquanto não os ler”¹. Seja arca (na época, a arca pessoana estava na ordem do dia), sejam gavetões, o que o leitor de Almeida Faria deseja é que os tais manuscritos por reler não fiquem adormecidos no injusto sono do esquecimento eterno.

2. Fixo-me por momentos no caso *Rumor Branco*. Encontro nele algumas chaves de explicação para a ficção portuguesa que então se ia escrevendo e publicando, como alternativa literária e ideológica ao neorrealismo. Alguma dessa ficção vinha dos anos 50 e tivera em Agustina Bessa-Luís uma intérprete a vários títulos surpreendente, conforme notou Eduardo Lourenço num ensaio conhecido, em que também é sublinhado o significado da “errância” de Vergílio Ferreira, na mesma década². Pouco depois disso (e em parte por isso), desponta o juvenil *Rumor Branco*, sobre o qual escreveu Ferreira: “Alguma coisa (...) me

parece recusada para sempre: os quadros do romance que o «novo romance» recusou”³.

A partir de então está em desenvolvimento uma nova poética do romance que é sobretudo uma antipoética endereçada ao neorrealismo em exaustão. Por causa de *Rumor Branco* e daquilo que ele subvertia, envolveu-se Vergílio Ferreira em polémica com Alexandre Pinheiro Torres, que aquele rispidamente apodou de “cristão-novo do neorrealismo”⁴. Em função dessa discussão (que alastrou a outros setores da vida cultural portuguesa), Vergílio Ferreira procedeu a uma ponderação não propriamente inocente nem desinteressada do que fora a experiência neorrealista. Certo é que as quase-acusações de quem falava, em 1963 (outros fizeram-no antes), nos equívocos, nas fraquezas e nos fechamentos do neorrealismo não ficaram sem resposta de Alexandre Pinheiro Torres⁵; e se o neorrealismo se achava em tempo de balanço crítico e talvez de revisão (ou até, para alguns, de declínio), não lhe faltavam apologistas com o vigor de Pinheiro Torres, que naquela resposta se recusava a lavar um epitáfio ao movimento. Seja como for: a emergência de uma nova voz literária (Almeida Faria) e respetivo patrono (Vergílio Ferreira) acabou por marcar decisivamente esse começo de década em que, para todos os efeitos, se assinala na história portuguesa o princípio do fim do regime político que o neorrealismo combatiera. São raros os escritores de quem podemos dizer, como é o caso de Almeida Faria, que protagonizaram um momento de rutura.

Como Almeida Faria depois notou, *Rumor Branco* coincidiu com a publicação, no mesmo ano de 1962, da *Obra Aberta* de Umberto Eco. Faria declara, “com a devida modéstia”, que com o ensaio capital de Eco o seu *Rumor Branco* “tem muito em comum, no acentuar e até levar ao extremo a estrutura aberta e fragmentada, libertada e ‘libertária’”⁶. O jovem romancista foi então, ao mesmo tempo, agente e efeito de uma mudança que a história literária hoje descreve de forma distanciada, mas que então se vivia com o calor das revelações drásticas. Foi esse calor

¹ Almeida Faria, “As minhas relações difíceis comigo e com alguns dos meus livros”, in *Boletim do SEPESP*, v. 2, 1988, p. 126.

² E. Lourenço, *O Canto do Signo. Existência e Literatura (1957-1993)*. Lisboa: Editorial Presença, 1993, pp. 161-162.

³ V. Ferreira, “Prefácio da 1ª edição”; Almeida Faria, *Rumor branco*. 4ª ed., Lisboa: Caminho, p. 10.

⁴ V. Ferreira, “A propósito duma crítica. Vergílio Ferreira responde a Pinheiro Torres”, in A. Faria, *Rumor Branco*. 4ª ed., revista. Lisboa: Caminho, 1992, p. 129.

⁵ Cf. A. Pinheiro Torres, “Também as palavras finais (mas não epitáfio)”, *loc. cit.*, pp. 149-161.

⁶ Almeida Faria, “As minhas relações difíceis comigo e com alguns dos meus livros”, *loc. cit.*, p. 123.

alimentado, de meados dos anos 60 em diante, por quem vinha de outras paragens ideológicas: por José Cardoso Pires e pelo Augusto Abelaira de *Bolor*, de 1968, o mesmo ano d'*O Delfim* e da recolha poética *Sobre o Lado Esquerdo*, de Carlos de Oliveira. No culto de inovações temáticas e formais que dominaram, às vezes de forma não isenta de ambiguidades, a nossa principal ficção do último quartel do século XX, destaca-se Almeida Faria, sendo certo, contudo, que esse destaque não tinha a mesma coloração literária de quantos olhavam o legado neorrealista como um património, em todo o caso, respeitável.

Algumas daquelas inovações, em Almeida Faria e noutros: a tendência para rearticular, não raro de forma paródica, géneros narrativos recuperados do passado ou de zonas antes entendidas como sublitterárias (epopeia, romance histórico, romance epistolar, romance de aventuras, romance policial, relatório, reportagem, biografia, etc.); a enunciação de discursos assumidamente intertextuais, como processo de incorporação na narrativa de outros textos literários e não-literários, às vezes (e de novo) em termos de paródia; a elaboração de engenhosas construções metadiscursivas e metaficcionalis, como se o discurso ficcional fosse um domínio de auto-questionamento permeável a indagações metateóricas; a conceção da narrativa como campo propício à problematização e à deslegitimação de narrativas fundadoras ou identitárias; a reescrita da História em clave ficcional e em registo alegórico. No caso português e pelas circunstâncias históricas que eram as do tempo de Almeida Faria, este interesse pela História confina com indagações de índole pós-colonial e com a valorização da guerra colonial como tema.

3. Do conjunto da produção ficcional que, nas últimas décadas do século XX, ilustra a incorporação, no romance português, de temas e de estratégias discursivas a que chamamos pós-modernistas, a obra de Almeida Faria é certamente uma das mais representativas. Antes de tudo pelo lugar histórico em que se encontra, com ligação direta aos anos 60 de que já aqui falei (“uma década contestatária por excelência”⁷) e que a sua ficção ajudou, entre nós, a mitificar. Em segundo lugar, importa notar que os mais significativos títulos da ficção de Almeida Faria encontram-se dos dois lados, antes e depois daquela fronteira histórica que o ano de 1974 simbolicamente configura. Mais: depois da revolução de 74, foi a obra de Almeida Faria que ajudou a romper o momentâneo silêncio

literário que a perplexidade da libertação e a aprendizagem da escrita em liberdade ajuda a explicar (*Cortes* é de 1978). Normalmente os escritores não escrevem para a gaveta e por certo que Faria também o não fez; por isso, podemos dizer que há poucos casos semelhantes ao do autor de *Lusitânia*: a saga começada em 1965 com *A Paixão* carecia daquela libertação, para que a alegoria da Semana Santa e, logo depois, da Ressurreição pascal, fizesse o sentido que a nossa história contemporânea também buscava.

Não se sabe o que teria acontecido com a obra de Almeida Faria, se a liberdade não tivesse chegado e, com ela, o desmembramento de um império colonial que já antes de 74 começara a desconjuntar-se. Neste momento isso pouco importa, porque a história não se escreve em função do que poderia ter (ou não ter) acontecido, mas sim considerando o que de facto ocorreu. Com a história literária passa-se o mesmo, o que não impede que, no caso de Almeida Faria, falemos em premonição e mesmo em reivindicação da mudança, enunciadas pela literatura que questiona o seu tempo: quando um escritor enceta um políptico alegoricamente centrado na história em curso, ele terá, pelo menos, a intuição que o termo conclusivo dessa empresa depende de um devir que o transcende ou que, de outro ponto de vista, ele tem o direito de perspetivar e mesmo de antecipar.

O políptico *Tetralogia Lusitana* atingiu a dimensão final que lhe conhecemos porque a história em cujas águas revoltas o escritor e o seu país navegavam, depois de 74, a isso conduziu. Com efeito, o tempo histórico visado pelo romance epistolar *Lusitânia* (1980) acelerou-se e motivou um desenvolvimento que desafiou o escritor (ele mesmo o disse várias vezes). *Cavaleiro Andante* (1983) responde a esse desafio. Narrando uma história começada num “início de junho que incendeia a cidade”, é este, como na abertura e no final fica expresso, um romance centrado na dúvida sobre o tempo a vir: “Sombrio habitador de um país luminoso, João Carlos tem vinte anos em Lisboa e não sabe se tem futuro”; e quase a encerrar: “Que miséria nos espera, para a qual não há remédio?”⁸ Pode perguntar-se o que teria sido a obra de Almeida Faria, se o impulso serial, lembrando a vocação dos grandes quadros romanescos oitocentistas, tivesse sido alargado, com o talento irónico e paródico revelado no terceiro e no quarto títulos da tetralogia, ao Portugal finissecular que outros (António Lobo Antunes, por exemplo) modelaram ficcionalmente.

⁷ Almeida Faria, *loc. cit.*, p. 121.

⁸ *Cavaleiro Andante*, in *Trilogia Lusitana*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983, pp.11 e 227.

4. Vale a pena recuar um pouco e recordar: com o romance *A Paixão* iniciou-se uma vasta parábola de alcance duplamente coletivo (no plano familiar e no plano nacional), projetada sobre o pano de fundo da Semana Santa. O segundo romance do ciclo (Cortes) era o estádio intervalar, antecedendo o momento de celebração da vida nova (em *Lusitânia*), já inquinada, contudo, pela deriva pós-revolucionária que levou ao tal desenvolvimento em tetralogia do que antes fora pensado como trilogia; *Cavaleiro Andante* fecha o ciclo da família e o da história de então, culminando no 25 de Novembro de 1975, quando a revolução atinge o clímax de ópera bufa de que fala uma das personagens. Naqueles romances de Almeida Faria deparamos, além do mais, com a revisitação de géneros narrativos canonizados e de certa forma datados; não se resolve aquela revisitação numa atitude meramente epigonal, mas em verdadeira recodificação, com propósito desmitificador e lúdico: “Gosto de recuperar técnicas fora de moda, como as da tradição folhetinesca e da ficção epistolar, que aliás nunca existiram em Portugal”⁹. Para aquela recodificação contribui a agilidade de um estilo em que, por vezes, o coloquial confina com o calão mais agreste. No que à propensão desmitificadora diz respeito, merece realce, em Almeida Faria, a refiguração ficcional de uma das personalidades mais enigmáticas e controversas da nossa história, o D. Sebastião que se projeta em *O Conquistador* (1990), relato onde paródia e fantástico se conjugam com a deriva metaficcional; trata-se, diz o romancista, do “meu livro mais radical”. E explica: “Chamo radical à escrita sem concessões quer ao sentimentalismo barato, quer às frases feitas e ao arsenal de velhos truques romanescos. (...) Radical é a simplicidade, mais difícil que o excesso de palavras e a complicação desnecessária”¹⁰.

5. Cumprem-se agora cinquenta anos sobre a primeira edição d'*A Paixão*. Absorvido o impacto de *Rumor Branco*, tratou-se, para Almeida Faria e com *A Paixão*, de trazer para a cena da ficção a nossa história em movimento, projetada na subjetividade e no discurso das personagens daquele e dos subsequentes títulos da tetralogia. As figuras que em *A Paixão* encontramos são elas mesmas, mais o que trazem consigo, em termos geracionais, familiares e sociais; está aqui em causa “a vida de uma família

de latifundiários do Alentejo”, modelada de tal forma que pode dizer-se que “a história da revolução, mais que pano de fundo ou cenário, interfere na história da família”¹¹.

Da relevância assumida pelas personagens neste primeiro componente da tetralogia fala-nos a estrutura do relato: composto sobre três tempos, na manhã, tarde e noite de Sexta-Feira Santa, ele apresenta-nos, na primeira parte (a mais extensa), 24 capítulos, invariavelmente encabeçados pelo nome das personagens. Filhos e criados da família, elas sugerem as tensões e também as expectativas de futuro de uma comunidade como que vivendo o luto de um tempo que anseia pela libertação da Páscoa a vir.

Há um aspeto final que quero sublinhar, nesta breve caracterização da obra de Almeida Faria, um romancista que, apesar disso a que chamei *silêncio ensurdecedor*, regista apreciável fortuna crítica, mesmo fora de Portugal (para além do livro citado, de Maria de Lourdes Netto Simões, recorde estudos de Cristina Robalo Cordeiro, de Álvaro Cardoso Gomes, de Anne-Marie Quint e de Maria Alzira Seixo, entre outros). Refiro-me à polifónica desenvoltura com que as vozes das personagens, incluindo os seus monólogos interiores e sonhos, emergem numa composição narrativa que finge dispensar a presença de um narrador “regente” da história.

Muitas vezes recolhido nos bastidores da narrativa, esse narrador de rosto difuso e tendencialmente recatado parece, então, expectante, relativamente ao que o autor fará (e fez) d'*A Paixão*: reescrevê-la em regime dramático. As *Vozes da Paixão* (1998), peça teatral encenada por Diogo Dória em 1997, resultam daquilo que o próprio Almeida Faria realçou: “Como porém naquele meu romance o narrador bate em retirada para deixar que as personagens se exprimam diretamente ou quase, há nele já algo de teatral”¹². Assim é. Mas tal não chega (nem chegou) para cancelar, no admirável texto d'*A Paixão*, o capítulo final. Reaparece nele (e na cena XXX das *Vozes da Paixão*) a voz de um narrador quase operador de câmara cinematográfica. Numa velocidade acelerada, a imagem da árvore em incessante mudança conduz-nos, em regime metafórico e alegórico, a uma visão tão célere como extensiva do devir do tempo, da transitoriedade das coisas e da fugacidade existencial das gentes que vivem a história, rumo ao fim: “Cortam-se os ramos despídos, o vento arranca as raízes e é então que tomba a árvore.”¹³

⁹ Entrevista a Álvaro Cardoso Gomes, em *A Voz Itinerante*. São Paulo: Editora da USP, 1993, p. 131.

¹⁰ Entrevista a Álvaro Cardoso Gomes, *loc. cit.*, p. 130.

¹¹ Maria de Lourdes N. Simões, *As Raízes do Imaginário. Comunicar em Tempo de Revolução. 1960-1990. A Ficção de Almeida Faria*. Salvador: Fund. Casa de Jorge Amado/Univ. Estadual de Santa Cruz, 1998, p. 53.

¹² “Modesta proposta de metamorfose de um romance em teatro”, *Vozes da Paixão*. Lisboa: Caminho, 1998, p. 7.

¹³ Almeida Faria, *A Paixão*, in *Trilogia Lusitana*, ed. cit. p. 148.

História de uma Paixão

Cristina Robalo Cordeiro

Como se mede o valor e a grandeza de um romance?

Pela apreciação da crítica, no momento da sua recepção?

Pelo volume das suas vendas?

Pela originalidade do que nele é narrado ou pela beleza da sua linguagem?

Pelo efeito que a sua leitura produziu no leitor anónimo?

Ou pelo eco que nele ressoa ainda 50 anos depois?

Todos nós temos contas a ajustar com certos textos, senão mesmo com certos autores. Às vezes são contas de um rosário guardado há séculos numa gaveta, quase esquecido. Outras, pérolas de um colar que usamos com frequência e que os nossos dedos julgam conhecer de cor, mas que um dia, na impaciência de um gesto, se rompe e espalha pelo chão.

É de um desses textos que aqui se trata. De um texto que entrou nos meus dezoito anos com espanto e fúria e que pela minha vida foi ficando, mais presente ou mais ausente, na diversidade dos momentos de um longo e complexo convívio.

Volto hoje a ele, porque para lá do muito do que sobre ele disse ou escrevi, há o muito mais que ainda ficou por dizer. E talvez porque sinto que, no actual momento que os estudos literários atravessam – e no afastamento deles a que a minha vida profissional me obriga –, me é possível dele falar sem precauções académicas, como falamos de um amor de juventude que amadureceu no fundo do coração.

Descobri *A Paixão* em 1974, em contexto universitário. Acabada de formar pelos preceitos da escola formalista e pelo espírito do *nouveau roman*, embalada pelas elucubrações inteligentes de Roland Barthes, fascinada pela leitura de Nathalie Sarraute e de Robbe-Grillet e pelos jogos *oulipianos* de Pérec, tudo me predispunha para um encontro sem sobressaltos com um livro que encenava a pluralidade das vozes e dos pontos de vista, a desconstrução do tempo e do espaço, a urgência de novos limites para o romanesco, na impossibilidade moderna de um pacto de leitura ficcional. Estava, no entanto, enganada. A pureza da linguagem, a força da escrita, a violência das palavras e das imagens, a presença palpável dos seres que povoavam este universo, o arrebatamento das evocações.... tudo isso me apanhou desprevenida e me desassossejou. Não com o desassossego que pode causar a dificuldade em seguir jogos (mais ou menos) intelectuais, mas com a surpresa de quem encontra no espelho simultaneamente o mesmo e o outro, ou mais ainda, a origem do seu próprio ser.

Entrei então no romance como quem mergulha nas águas sagradas da fonte da vida. Soube, desde a primeira página, que aquele era o livro que eu teria escrito – se soubesse escrever – e que o mundo que ele me oferecia era aquele que eu sabia existir algures à minha espera.

Do alto dos meus 20 anos, dele fiz tema da minha tese de licenciatura. Li-o e exaustivamente o reli, analisei a composição e a estrutura, dissequei personagens e discursos, inventariei lugares e espaços, distingui instantes e durações, em suma transformei-o em fichas estruturais e temáticas e deitei mãos à escrita. A jovem aprendiz de crítica rejubilou, pensando ter acalmado a sua angústia. E, esquecendo Almeida Faria – apenas trazido à memória por actos solenes e rituais da literatura –, viro a página e ataco o que havia de vir a ser o mapa da minha vida académica: as letras francesas.

Não vou mentir, pretendendo que esta obra me saiu da cabeça. Espantava-me que *A Paixão* se tivesse desdobrado, primeiro em trilogia – com *Cortes* (1978) e *Lusitânia* (1980) –, depois em tetralogia – com *Cavaleiro Andante* (1983) – e que tivesse até finalmente acabado por se transferir do romanesco para o lírico e o teatral, na inesperada metamorfose de *Vozes da Paixão* (1998) e *Reviravolta* (1999).

Preocupava-me sobretudo o modo obsessivo com o qual, ao longo de tantos anos, e embora através de procedimentos técnicos e compositivos diversos, AF acompanhava o evoluir de um grupo de figuras que entre si tecem laços estreitos que reflectem posturas e atitudes sociais, estéticas e filosóficas de diferente valência, e assim retomava pacientemente a saga de uma família do Alentejo, em contextos históricos e políticos que vão de um Portugal que antecede a Revolução a aspectos vários da realidade portuguesa do pós-25 de Abril. E como ainda, em 1998, regressa Almeida Faria à casa de lavradores do Alentejo já nossa conhecida, na mesma manhã, tarde e noite de sexta-feira santa, ou de Paixão, onde JC se havia já oferecido, em acto sacrificial, julgando salvar o mundo. Na peça de teatro a que chama agora *Vozes da Paixão*, a família está de novo reunida (e de novo



Almeida Faria

A PAIXÃO



romancistas

DESPACHO:

Em 16/3/1967

Distribuído para leitura em 13/3/1967

Recebido em 16/3/1967

8.034

RELATÓRIO N.º

Autor: Almeida Faria

Tradutor:

Editor: Portugália Editora, Lisboa - 1965

Proveniência: Adquirido

A PAIXÃO

Este romance é o segundo que o autor publica, o primeiro, intitulado "Humor Branco", obteve o "Prémio Revelação de Romance" atribuído em 1962 pela Sociedade Portuguesa de Escritores. Embora o livro que agora se aprecia tenha algumas passagens com ressaibos revolucionários, no seu conjunto não apresenta motivos que possam aconselhar o impedimento da sua circulação, pelo que se propõe a "autorização".

O leitor:

Estevão Martins

completa) em torno das mesmas imagens e dos mesmos símbolos: um cordeiro imolado por João Carlos (JC), um fogo posto na herdade dos Cantares e uma refeição, a Última Ceia que antecede a morte simbólica e a ressurreição anunciada, numa sexta-feira santa que assim escorre, igual à outra sexta-feira santa de há mais de trinta anos, imóvel num tempo que “dói no olhar e na memória”. E como finalmente no ano seguinte, Almeida Faria retorna ao universo imaginário das figuras da Paixão, pondo-as de novo em cena, em *A Reviravolta*.

E de texto em texto, fui consolidando a convicção de que ninguém como Almeida Faria, profundo conhecedor da nossa história, dos grandes e pequenos momentos que foram guiando a nossa imagem, soube pensar Portugal, recriando-o pela palavra: o país que somos e construímos nas últimas 4 décadas, criticamente revisitado e lido à luz de mitos e de símbolos que configuram de forma indelével uma identidade nacional, encontra na sua obra a sua expressão mais lúcida e mais sensível. O espírito de revolução social e política, a substância cultural e literária, o peso de uma tradição judaico-cristã, o motivo fundacional do sentido de aventura e de achamento a par da desesperança nostálgica de uma grandeza perdida, aqui os encontramos no tom justo e lúcido de um amor sem pieguice nem condescendência.

Alguns anos depois – julgando-me curada – respondo ao apelo de um Congresso de Psicanalistas à procura da intervenção de uma “não especialista” para falar da questão da criatividade literária e do processo criativo.

Nenhum texto me parece mais apropriado de que *A* (minha) *Paixão* para perscrutar “a voz da Musa”, figura consagrada e ambígua cuja presença tutelar acompanha o devir da própria literatura, na similitude de avatares e metamorfoses que ambas foram sofrendo, ao longo dos tempos, e com a Musa o mito da inspiração, inseparável da questão da criatividade. Nenhum

texto e nenhum outro criador, sujeito a todas as violências diônisiacas do inconsciente.

Consciente da necessidade de um olhar retrospectivamente crítico sobre os meus anteriores ensaios, lembro então Roland Barthes que afirma que “*Texto quer dizer Tecido* [...] textura [onde] o sujeito se desfaz, como uma aranha que se dissolvesse nas próprias secreções constitutivas da sua teia” (BARTHES, 1973: 100), no Roland Barthes do *Plaisir du texte*¹ que reduz a literatura a um jogo de formas e de estruturas onde a estória é mero (e supérfluo) acidente e as personagens apenas seres de papel e o autor, agora morto e despossuído da sua pessoa civil, biográfica e passional, não pode já exercer sobre a obra uma paternidade efectiva. E recordo ainda o estruturalismo desalmado dos anos 70 que desmistifica a inspiração, atirando-a arrogantemente para o campo dos velhos (e ultrapassados) mitos da criação, e na glorificação do texto como imanência, do texto onde a única voz que fala é a voz da Linguagem.

Ao invés, era agora no encalço de uma transcendência, ou, por outras palavras, de uma exterioridade absoluta que gostaria de abrir passagem neste texto. Depois de um período de redução e purgação estruturalista, acedia eu agora a uma fase de restauração onde o sentido e o sujeito aproveitavam para investir de novo a escrita e se tornava de novo lícito ver nas personagens de ficção algo mais do que simples efeitos textuais. A Musa, no meu pensamento, poderia ser a figura desta penetração do texto pelo símbolo, no sentido que Ricoeur empresta à palavra no seu grande livro sobre Freud, *De l'Interprétation*, quando pergunta: “Le symbole est-il seulement un vestige, n'est-il pas aussi aurore de sens?”

Esta nova fase da minha relação com Almeida Faria é agora a do leitor que, tal como o escritor, ouve vozes e acredita na figura da “possessão”. Tornava-se claro que havia em Almeida Faria o escritor possuído por um número restrito de personagens,

¹ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, Coll. “Tel Quel”, 1973, pp.100-101

sempre as mesmas, que o habitam e não o largam sendo elas próprias assombradas por sonhos e visões que se sobrepõem ao real. Voltar a estes textos possuía – emprego o verbo possuir... – assim o encanto de um encontro inesperado com um amigo de infância, inscrevendo-se, entre reconhecimento e descoberta, numa postura que o próprio autor encarava como de recuperação, “de reencarnações sucessivamente renováveis” (FARIA, 1999: 10):

“ [...] enquanto cúmplice guardador destas figuras fechei-as durante anos à chave no sótão do passado e, julgando que as esquecera, andei por outras paragens. Mas a minha ilusão de esquecê-las era ingênua; porque, na sua persistência, elas é que não se esqueceram de mim. Inconformadas com o limbo a que se viram remetidas, nunca pararam de suspirar, de murmurar, de ciciar, de sussurrar-me os seus anseios e pavores e uma vontade desesperada de se agarrarem à sua vida de máscaras.”²

E é assim que o escritor, como ele aliás reconhece, desempenha um “papel de ventríloquo” e se assume como ser habitado por vozes (insistentes) que falam para lá da superfície das coisas. 34 anos separam o primeiro do último destes seis textos ficcionais – em modo romanesco ou teatral, em prosa ou verso – onde, mais do que movida por uma lógica da continuidade, a escrita se assemelha a um fenómeno de possessão! Como um eco infinitamente repetido, em “insistente retomar dos mesmos temas (...) ruminados”, a obra renasce sempre como verdade e obsessão do mesmo, com a força de uma injunção. Como se Almeida Faria sonhasse sempre o mesmo sonho, e não pudesse nunca deixar de escrever o mesmo texto! E como se, num jogo de espelhos, também os seres que habitam este escritor fossem

eles próprios assombrados por outros seres e imagens – figuras de monstros – que alimentam os seus sonhos e alucinações, especialmente acarinhados no romance *A Paixão*, que atenta no tempo da manhã onde o homem se liberta da ganga do sono e do sonho.

Anos volvidos, relendo-me, sou sensível à minha própria evolução: da análise estrutural bem composta e arrumadinha aventurei-me na teia do simbólico, onde, a partir da cena do cordeiro pascal imolado em acto sacrificial, não faltam as imagens da culpabilidade e da revolta e as figuras do interdito, do desejo e da autoridade (ideológica e sexual), tudo a preparar a ressurreição, que o mesmo é dizer, a revolução! Mas tenho que reconhecer que, nesta evolução, mais não fiz do que substituir um discurso crítico por outro, e que alguma coisa falta ainda nesta História de uma (minha) Paixão.

Viajei, em pensamento crítico, do momento canónico da instauração, caminho seguro das grandes referências e dos textos fundadores, ao momento crítico em que abandonamos “o grau zero” da leitura e escutamos nas entrelinhas a voz perturbadora do outro e os gritos do desejo.

Mas *A Paixão* foi em mim muito mais do que isso. Com ela lentamente aprendi a libertar-me do Tabu, a trazer a literatura à vida, não para encontrar a vida de toda a gente e de todos os dias, a vida corrente, mas a vida elevada, violentada, fecundada pela literatura. Liberta dos velhos rituais, das tradições ancestrais, dos bens terrestres, fui arrancada pela Paixão ao meu conforto moral, ao meu conformismo religioso para me entregar ao poder da vida escrita, vida cem vezes mais forte do que a vida imediata. Almeida Faria terá sido o meu Arthur Rimbaud e *A Paixão* as minhas *Illuminations*. Um mestre de escrita, um mestre de Vida.

Rabat, Dezembro de 2014

² Almeida Faria, *A Reviravolta*, Lisboa, Col. Caminho de Abril, 1999, pp.9-10.

Travessia de textos e busca de sinais no labirinto da morte

Eduardo Lourenço

«André dorme; o sono não é fácil mas é sono; tenta acordar; faz um pequeno esforço; não consegue; adormece; vem o sono e o sonho; os monstros ancestrais não dormem.»

Almeida Faria, *A Paixão*

Dossier

No seu último painel da *Trilogia Lusitana* Almeida Faria servia-se da estratégia epistolar para reatar irônica e seriamente com a antiga novela da cavalaria e a não menos clássica novela sentimental, *Amadis de braço dado* com Aónia sob os olhares frios de Henri Beyle e os romanescos do Hugo Pratt. Essas sombras tutelares, com as míticas do romance moderno, de Joyce a Guimarães Rosa ou Beckett, perpassam ainda em *Cavaleiro Andante*, onde André e João Carlos (J.C.) vivem aventuras dignas de Corto Maltese e Fabrício del Dongo perdidos no campo da nossa Revolução imaginária e real como o herói de Stendhal na «morne plaine» de Waterloo. Poucos dos nossos romancistas contemporâneos jogam com o texto e o imaginário ocidental com tanta destreza e criativa eficácia como o autor de *Cavaleiro Andante*. Nesse imaginário escrito ou pintado, o narrador ausente e onnipresente busca a sua imagem nos estilhaços das suas personagens incomunicantes. A estratégia epistolar mascara apenas essa incomunicabilidade radical de cada personagem e do singular universo silencioso que todos em conjunto constituem.

Consciente da sua estratégia, o autor de *Lusitânia* revelava o seu segredo corrigindo as cartas das suas criaturas umas pelas outras ou instalando-nos como *voyeurs* dentro de cada uma delas num espaço alheio ao do diálogo sem cessar diferido ou impossível que as simuladas cartas deviam instaurar. Em *Lusitânia* tudo acontecia como se o seu autor se ensaiasse para passar da ficção epistolar, como tal assumida, à epístola sem ficção, mais próximo da carta que aproxima, ou a tal se destina, de *Cavaleiro Andante*. À pulsão irônica, lúdica, sarcástica e desdenhosa que movia alguns dos principais atores de *Lusitânia*, sucede em *Cavaleiro Andante*, sob aparência às vezes análoga, um envolvimento mais profundo dos mesmos atores num cenário que deixou de ser e corresponder ao espaço

arcaico ou anacrônico de um mundo onde nada se passava que não fosse da ordem do condenado ou condenável. Esse mundo, de súbito fraturado pela irrupção do imprevisível, devolve cada personagem a uma História que ultrapassa, primeiro de fora, depois de dentro, o universo familiar e privado que conhecemos desde *A Paixão*. Já não é possível fingir que se escrevem cartas para simular o movimento e a ação de personagens essencialmente passivas num mundo que começara a mover-se. Irônicos, céticos, espetadores ou atores de uma História que os invade, os personagens de *Cavaleiro Andante* saem do universo da ficção duplamente distanciada – no fundo e na forma – de *Lusitânia*, para o mundo que os interpela diretamente, propondo-lhes uma solução utópica como chave de um enigma que nenhum deles reconhecerá como seu, senão através de dolorosa iniciação.

Os heróis de *Cavaleiro Andante* – em particular aquele que é o seu herói epónimo, André – são heróis perdidos em busca de um Graal mais perdido ainda. O paradigma do andante cavaleiro já tinha na nossa língua, em Riobaldo, a sua versão contemporânea e arcaica, menos encarnação triunfal do Bem do que anjo imune por essência ao Mal que o rodeia. O mundo das personagens dispersas, mais do que errantes, do romance de Almeida Faria, não é o dos Gerais de Guimarães Rosa, é o mundo-deserto da cultura ocidental procurando às cegas uma saída para o sem-sentido com que se vive enquanto História e Destino. A sua «Quête» não é como a de Riobaldo-Lancelot, busca com esperança de resgate certo, mas aventura do Rei Pescador e Pecador, o nosso mundo ocidental, e nós na sua margem convertida em temporário centro, e fiando de um improvável Galaaz a cura do seu corpo e a salvação da sua alma.

Como estrelas separadas por anos-luz, cada uma das personagens de *Cavaleiro Andante*, apesar de religada às outras pelos

laços da paixão ou do sangue, destila as suas mensagens de solitude na esperança de que o outro as receba e as traduza na sua própria língua de solitária aflição. Embora encerradas dentro de si, como em *Lusitânia*, cada uma delas se inscreve nas cartas que é, mais do que envia, inventando-se assim nesta comunicação à distância – com enganos no espaço e no tempo – uma vida que, por diversa da das personagens do romance clássico, tem de comum com ele o dom de nos iludir de olhos abertos. É que, na ordem de simulação que é a sua, as «cartas» de *Cavaleiro Andante* se descobrem, para um mundo que já não acredita como o dos séculos epistolares na harmonia preestabelecida do espírito humano, um caminho difícil entre a lucidez e a emoção. Nos seus mais altos momentos essas falsas e verdadeiras cartas instalam-nos na cumplicidade sem sujeito de uma fala e de uma evocação ajustadas à nossa própria busca no mesmo labirinto sem entrada nem saída de uma Modernidade que perdeu as suas seduções e se converteu para todos em puro enigma.

É, de novo, entre Lisboa, capital do olvido, lugar de imperial ausência a braços com uma Revolução descrita já como excessiva para as nossas posses, e Veneza, e Angola – com Brasil de permeio – que as personagens da *Lusitânia* explodida, dispersas por esses lugares míticos, fazem circular as suas cartas abertas para nós e fechadas para eles. Um só desses heterónimos epistolares do narrador impessoal se assume como *Cavaleiro Andante*, embora todos o sejam, mesmo os que como os jovens Tiago e Jó viajam apenas em imaginação. André, enraizado, como mais velho, no mundo que desaba à sua volta, errará, um pouco por conta de J.C., seu duplo menos idealista, através do antigo espaço imperial, deixando a J.C. a errância desenvolta, cultural e erótica, pela velha Europa onde Marta, sua amada estetizante, o convoca. Pura figura sacrificial, e nisso bem diferente de Amadis ou dos seus epígonos da Segunda Távola Redonda, André, separado da sua pátria pelo acaso da Revolução, busca noutro espaço, menos a sobrevivência do seu antigo mundo em ruínas do que um sentido para a sua vida trabalhada em silêncio pela doença e pela morte. O seu percurso exterior no Brasil ou em África é mera fuga no Labirinto da Morte, que cada uma das outras personagens percorre também à sua maneira. É nele que todo o imaginário de Almeida Faria enraíza desde a sua estreia juvenil e não é por acaso que *Cavaleiro Andante* se coloca sob o signo de Antero.

Mau grado o artifício assumido de uma ficção em forma epistolar, Almeida Faria impregna o seu Cavaleiro, duplo do melhor de si, do D. Sebastião e de Galaaz privado de visão redentora, de uma intensidade dramática e uma emoção raras em autor tão conscientemente hostil a todo o pathos romântico. Assim o converte na personagem mais pungente da sua dramaturgia leibniziana, transgredindo a seu favor um código romanesco destinado, em princípio, a conferir aos protagonistas uma vida de ficção a mais distanciada possível do romance clássico. Toda a arquitetura deste romance, que com amiga ironia chamo leibniziano – apesar do dito Leibniz ser nele pouco bem tratado – na medida em que cada personagem a si se refletindo reflete o mundo, está construído em função do destino de André e do seu sacrifício no altar do nada e do ninguém, o ninguém em que nos tornámos todos e contra o qual buscamos o Graal em que mal cremos.

Se no primeiro painel da sua saga familiar, *A Paixão*, tudo confluía para a morte do Pai, vítima da sua prepotência senhorial e da vingança anónima dos seus criados-servos alentejanos, se *Lusitânia* começava ainda para J.C. pela ignorância dessa morte, em *Cavaleiro Andante* ela pertence ao passado. O reino do Pai terminou – já terminara em Lusitânia – embora o seu hamletiano fantasma-fundador paire sobre todo o clã, num fascínio equívoco entre esquecimento desejado e memória ativa. No fundo, é ele ainda que condiciona o destino de André, o primogénito, o Filho, herdeiro mítico da ordem antiga subvertida e que morre agora de uma morte interiorizada, ardentemente desejada como paradoxal saída, não só desse mundo antigo condenado sem piedade, mas do nosso mundo sem esperança nem redenção. Embora não seja André que dialogue com Veneza – cidade refúgio dos sonhos comuns de Marta e J.C. – mas este seu irmão-poeta que nele morre por procuração, o seu destino é um destino bem veneziano (à parte as máscaras), de amor e morte, à maneira de Chrétien de Troyes ou Wagner. Também a ele lhe conviria como cenário final o espaço irreal, de suicidária beleza, que encantou Marta e J.C., imagem da velha Europa revendo-se no espelho de uma sumptuosa e infundável agonia. Todavia, é um destino diverso, menos estetizante, que o seu criador lhe reserva, e é ele que confere a *Cavaleiro Andante* uma dimensão que a Trilogia não podia comportar ainda, a de uma revisitação do nosso imaginário imperial na hora exata do seu definitivo crepúsculo.



Correntes D'Escritas 68

Dossier

A errância de André, mais fuga do que empresa heroica, não se cumpre entre Lisboa, cidade-sonâmbula de súbito acordada por uma Revolução que a abre à força aos olhares do mundo como cidade-promessa de uma nova utopia, e Veneza, panteão sublime do imaginário europeu. O nosso último Cavaleiro Andante cumpre a sua errância entre o Brasil, espaço de utopia natural, terra de eleição para vidas que se refazem, e Angola, em transe de parturição de um destino nacional sob signo revolucionário. O seu percurso iniciático inscreve-se no triângulo do nosso ex-espaço colonial, de que o Oriente foi sempre a face onírica.

Diário transposto da nossa Revolução no seu momento orgiástico, diário da metamorfose que esse momento impõe aos destinos pessoais da saga alentejana de Almeida Faria, em particular ao dos amores cruzados dos seus principais atores, o interesse de *Cavaleiro Andante* não se cifra apenas no destino do seu herói por excelência, mas é para ele que converge o sentido das múltiplas buscas do Graal que cada um deles representa. Esse sentido é um sentido ausente, mas nessa ausência se refugia num apelo sem sujeito mais fundo e irresistível que o de todos os ídolos que sucessivamente o mundo moderno foi sentando no lugar abandonado de Deus. No Graal buscado não é o sangue de Cristo que goteja para nossa contemplação extática, mas o nosso próprio sangue sem cálice santo para o recolher, escoando-se no silêncio de uma indiferença universal.

O *Cavaleiro* de Almeida Faria não caminha impávido, como o de Dürer, entre o Diabo e a Morte. Foge sem fim para esquecer a ferida em que se converteu, foge da Europa e sua ilusão cultural, foge de Lisboa que o enjeita, passa rápido pelo Brasil onde nem o conforto de uma inconsciência rege-

neradora o liberta dos seus terrores, para acabar em África, sua pessoal Samarcanda onde a morte o estava esperando. Seria o fracasso perfeito deste paradoxal *Cavaleiro Andante* se esse último encontro na terra africana de signo maternal não o tivesse devolvido, em instância desesperada, ao olhar e às mãos de Sónia, Graal e símbolo da única transcendência precária que nos resta e, quando plena, nos devia bastar, a do simples amor. Em fim de peregrinação, André, resumindo a sua Busca falhada, terá ainda tempo para confiar à Mãe e a Sónia e a Arminda, irmã mais do que amada, ou amada mais que irmã, o segredo da sua melancólica aventura. São essas páginas das mais belas da nossa literatura contemporânea, páginas em que todo o romantismo recalcado ou metodicamente estrangulado pelo autor de *Cortes* reflui para o seu lugar sem margens, o da nossa alma incuravelmente elegíaca, partilhada entre o gosto irresistível do mundo e o sentimento agudo da sombra que de dentro de nós o desgasta e corrói sem apelo. Escrevendo a J.C., Marta confessa que em pequena, como uma Teresa de Ávila louca pela Beleza em vez de Deus, desejava também ser cavaleiro andante. Somo-lo todos, mesmo se, como ela, encerramos a vida presente sem ter encontrado a ilha dos imortais. São as últimas palavras de *Cavaleiro Andante*. O seu autor sabe que o importante não é encontrar essa Ilha mas procurá-la. Ou escrevê-la, atravessando todos os sonhos alheios, todos os textos, toda a ficção, a começar pela que chamamos «realidade», a alheia e a nossa, única maneira de sair imaginariamente incólume do labirinto da morte onde a vida nos depôs sem nos pedir licença.

Vence, 19 de agosto de 1987



Como acaba uma saga?

Hélia Correia



Como acaba uma saga? Não acaba. Fechada a última página deste último livro de uma tetralogia, não se conhece o alívio do final. Ele pode recolher à prateleira mas há sinais de que a desolação vai prosseguir algures fora do texto. Ninguém, nem mesmo a morte, se despede. Ninguém, nem mesmo a morte, triunfou. Não por acaso o *Cavaleiro Andante* é o motivo e o protagonista. Uma solenidade da errância afecta o texto e as suas personagens, mesmo as que pouco sonham, ou nem sonham, mas sabem que falharam um caminho.

Sob o encantamento da Demanda está um país enlouquecido pelo súbito banquete de opulência que lhe é dado. Na poderosa natureza das crianças, facilmente se voa ou se penetra no interior da terra. Mas os adultos têm de deixar o mito venturoso em troca de outros que nunca se poderão equivaler-lhe, seja o anti-sebastianismo ou a obra estética. A crueldade da inteligência incide como pode sobre a época sem conseguir iluminar a escuridão.

Depois do prefácio escrito por Eduardo Lourenço para a sua 3ª edição, sobre este livro não há mais que escrever. Deixo apenas um breve apontamento sobre a linguagem, sobre o modo como consigo própria vai jogando e se enfeitiça com a toada dos seus sons, como abre, rindo, as suas defesas estilísticas e deixem que entrem nela os plebéismos, ora brutais,

ora enternecedores. Como os recursos do romance epistolar convivem com o monólogo diarístico e com a escrita do pensamento-a-pensar-se, como, sem esforço, o autor mantém a rédea nas derivas oníricas que devem conciliar o inconciliável numa manobra narrativa de alto risco.

Uma rede de grande consistência, feita de citações explícitas e de outras dissolvidas na massa textual, ampara todas as possíveis quedas que uma «teoria da interrogação» sobre uma Europa - isto é, uma civilização e uma cultura, as nossas - «desfigurada e traída» provocaria àquele que a praticasse. «Penso que não me pertença», escreve André, o Cavaleiro Andante mais exacto, «sou não eu mas um povo inteiro perdido de si, confusamente à procura de não sabe que saída». Só nos dá chão a aptidão humana para o poema, para o «fazer» que transmuta o material em arte. Por isso a literatura, a música e a pintura ocuparão, nas cartas amorosas, muito mais espaço que a lição de amor.

De volume em volume, aproximando-se e afastando-se, legando herança viva caso morra, o Cavaleiro Andante anda em Demanda. Ele é André mas é também esse país que o sol ensombra e a história traumatiza. Ele é, afinal, todas as figuras, mesmo as aprisionadas num ambiente e que, ainda assim, pela palavra, escapam dele.

Almeida Faria: a literatura como revisitação da literatura

Isabel Pires de Lima

Dossier

Ler *A Paixão* (1965), cinquenta anos depois da sua publicação, continua a ser um exercício estimulante, porque este é um livro que mantém a frescura da época em que veio a lume e em que surpreendeu pelo carácter extremamente inovador.

Constituiu ele o segundo romance de Almeida Faria, um escritor que, tendo começado a publicar muito cedo e com sucesso – *Rumor Branco* (1962) – e tendo sido bastante premiado, tem sido avaro com os seus leitores, visto que, em mais de cinquenta anos de vida literária, contemplou-nos com seis romances, duas novelas, duas peças de teatro e, recentemente, um livro de viagens (*O Murmúrio do Mundo* – 2012). É muito sendo pouco... Pouco para o leitor fiel, muito para a literatura portuguesa.

Rumor Branco, o romance inaugural, foi contemplado com o Prémio Revelação da Sociedade Portuguesa de Escritores; *Cortes* (1978), o seu terceiro romance, merece o Prémio Aquilino Ribeiro da Academia das Ciências de Lisboa; *Lusitânia* (1980) recebeu o Prémio Dom Dinis da Fundação da Casa de Mateus; *Cavaleiro Andante* (1983) arrecadou o Prémio de Originais de Ficção da Associação Portuguesa de Escritores. Em 2000 foi-lhe atribuído o Prémio Vergílio Ferreira pelo conjunto da sua obra. Mais recentemente, em 2010, foi prestigiado com o Prémio Universidade de Coimbra que distingue um percurso intelectual de destaque.

A Paixão, talvez o romance mais famoso do escritor, que constitui com *Cortes*, *Lusitânia* e *Cavaleiro Andante* uma tetralogia romanesca, foi afinal um dos poucos romances não premiados. O outro que não angariou qualquer prémio foi o curiosíssimo romance *O Conquistador* (1990).

A Paixão confirmará o escritor revelação que, com 19 anos apenas, publicara *Rumor Branco*, na contra-corrente da literatura neo-realista ainda com forte poder de influência na contracultura do Portugal salazarista. O que mais terá surpreendido no romance terá sido o seu teor lírico e experimentalista, em contraponto ao romance de tendência realista formalmente tradicional, e a atenção dada ao mundo íntimo e às questões

existenciais da vida e da morte que entre nós o romance de Vergílio Ferreira começava a contemplar, no quadro de uma filosofia existencialista de que este se aproximara em ruptura com o dito neo-realismo. Armando Silva Carvalho esclarece isto mesmo quando diz: “*Rumor Branco* foi na época um grito de juventude literária que trouxe à flor da escrita o tumulto problemático do indivíduo, as suas contradições enquanto sujeito, os seus limites interiores, os negócios da alma e da morte, enfim, um mundo que fora colocado entre parênteses pela necessidade mais premente da luta de classes e do primado do colectivo. Mas o livro foi igualmente importantíssimo pela revolução formal que representou e cuja importância só encontra paralelo nessa época com a publicação de *Os Passos em Volta* de Herberto Helder.” (*Público*-6.12.2012). O livro despertará de resto o génio polemico de Alexandre Pinheiro Torres e de Vergílio Ferreira que se digladiarão com gosto a pretexto da crítica desfavorável do primeiro e favorável do segundo ao livro de Almeida Faria. É fácil de adivinhar que *Rumor Branco* era mais um pretexto que outra coisa para o desejado confronto entre fiéis e infiéis ao credo neo-realista. Nascida sob o signo da inovação, a obra de Almeida Faria manterá uma coesão apreciável de modo que é possível assinalar traços essenciais que a atravessam.

Um deles será exatamente o experimentalismo formal evidenciado na referida subversão do romance tradicional com a fragmentação das categorias do género (tempo, espaço, personagem...), evitando qualquer linearidade narrativa e recorrendo a registos discursivos e a idiolectos muito diversificados. A insubmissão genológica contamina a narrativa aonde cabe a epistolografia, o depoimento, a descrição de sonhos ou o diário com a consequente expansão do monólogo e o acentuar de um tom lírico, o que levou Óscar Lopes a referir-se *A Paixão* como um “romance-poema” e a assinalar a sua atenção ao ritmo, à rima, ao eco, à aliteração, que habitualmente é mais conferida à poesia do que à prosa. Já a propósito de *Rumor Branco*, o mesmo ensaísta contornando a dificuldade

de classificação do livro, identificava-o como “uma confiança a tender para a estilização-limite ficcionista de certas situações ou experiências.”(Lopes: 281). A própria estrutura de *A Paixão*, constituído por cinquenta capítulos, distribuídos por três partes, “Manhã”, “Tarde” e “Noite”, e adstritos a cada personagem, abre as portas à subjectivização da narrativa e ao referido tom lírico, que a contracção temporal num mesmo dia, uma Sexta-feira Santa da Paixão, convida a expandir.

Um outro traço a referir é a atenção continuada à ficcionalização da pátria subjacente à tetralogia acima referida. *Lusitânia*, o título do terceiro romance da série, salienta a centralidade da territorialidade lusa na saga familiar que a tetralogia constitui e que tem como foco de irradiação uma família de latifundiários alentejanos ao longo de duas gerações entre meados dos anos sessenta e os do chamado PREC (Processo Revolucionário em Curso), abertos com a revolução de Abril de 1974. Todas as comoções sociais do momento atravessam os romances em causa acompanhando os encontros e desencontros de uma família vivendo a crise do latifúndio alentejano proveniente dos últimos anos do salazarismo, à qual os ventos revolucionários imprimem movimentos contraditórios de esperança e pessimismo. Devir colectivo e individual entrelaçam-se de modo muito eficaz através de estratégias de fragmentação narrativa que exigem do leitor um papel muito activo se quer tentar proceder à reconstituição da realidade fragmentada pelo confronto dos múltiplos pontos de vista das personagens que se inscrevem de modo diverso e contraditório no turbilhão da acção colectiva.

Em *A Paixão*, o primeiro romance da tetralogia, escrito ainda no tempo da ditadura, a intersecção entre a subjectividade (onirismo, solipsismo, crises existenciais) e a captação da atmosfera socioeconómica (privilégios dos latifundiários, questão colonial, revoltas dos camponeses, repressão, censura) permite aceder a um período histórico conturbado através de um registo íntimo em que o enclausuramento da personagem em si mesma se avoluma. *Cortes* procura romper, cortar,

com o discurso de *A Paixão*, ganhando aqui a linguagem uma dimensão menos simbólico-poética em favor de uma tonalidade mais coloquial e realista para dizer o novo tempo posterior à Sexta-feira da Paixão. Manuel Gusmão diz que a “linguagem muda de *A Paixão* para *Cortes*, sobretudo no tónus fundamental do dizer a habitação do tempo histórico.” (Gusmão: 12) Corta-se com o tempo da ditadura, o passado latifundiário, a estabilidade patriarcal. É um romance do tempo da Revolução. Como de certo modo o é *Lusitânia*, pese embora, aqui o discurso epistolar das várias personagens sobre o decurso dos acontecimentos revolucionários vá criando na consciência dos seus autores uma sensação de derrocada da nação, que incorpora um mais acentuado pessimismo. Um fôlego trágico mesmo atravessa este último romance anti-epopáico, visível desde logo na epígrafe queirosiana com que abre: “- pátria para sempre passada, memória quase perdida!” *Cavaleiro Andante*, o último romance da tetralogia, evoca desde o título e das epígrafes o jogo intertextual com a demanda do Santo Graal, em diálogo com a realidade social e política portuguesa, no seio da qual uma aguda crise de identidade promove a busca incessante das personagens perdidas na voragem das circunstâncias - “(...) é preciso partir à procura da chave que abrirá a cave onde se esconde e não se encontra o Graal?” (Faria,1983:13), pergunta o narrador no fim do primeiro capítulo.

O romance de 1990, *O Conquistador*, sendo também ele centrado na ficção da pátria, não integra já esta tetralogia e de resto é um romance que marca um novo “corte” na obra de Almeida Faria, evidente desde logo na opção por uma narrativa circular menos fragmentada e mais exploratória de uma dimensão mítica. Este romance fornece, aliás, uma excelente ponte para abordar duas outras traves mestras da ficção do autor – o forte gosto pela ironia e pela paródia e a atração pelo jogo intertextual.

O Conquistador constrói-se a partir da paródia do mito sebástico, um dos mitos idiossincráticos da pátria, propondo-se a

construção de um protagonista, Sebastião, cuja vida tem inúmeros pontos de coincidência com a do rei, que aliás aparece na capa da primeira edição num belíssimo retrato de Mário Botas, pintor com o qual Almeida Faria dialoga intertextualmente com muita frequência e de forma mais intensa ao longo deste livro. Claro que este Sebastião quase duplo do outro vai ser um instrumento para a subversão do mito e para a sua desconstrução. Ambos são movidos por um espírito de conquista e por uma missão religiosa, mas enquanto o rei pretendia conquistar África com vista à realização da harmonia universal numa religião única, o Sebastião redivivo quer-se dedicar ao supremo reino do amor. O rei, conquistador falhado, tornou-se o “Desejado”, enquanto que o Sebastião redivivo pretende ser sujeito de desejo e, superando a misoginia do rei, tornar-se um conquistador de mulheres. Pretende-se, pois, resgatar o mito, exorcizar o sebastianismo feito de insatisfação e esperança messiânica, contrapondo-se um novo Sebastião capaz de fazer, de agir, de se assumir como sujeito, ao contrário do rei que buscou a morte. Este Sebastião conquista a sua identidade como um sujeito de desejo, inclusivamente com um sujeito da escrita; não terá o destino passivo do “Desejado”. Claro que ao longo do livro, como de resto já acontecera nos romances anteriores de Almeida Faria, assiste-se a uma diversidade de declinações da ironia que em muito contribui para gerar ambiguidade e duplicidade no universo romanesco do autor. O jogo intertextual é também um traço essencial da escrita de Almeida Faria, como aliás já foi sendo adiantado, que se manifesta por inúmeras vias: o uso intenso de epígrafes não apenas

no início dos livros mas na abertura de capítulos; o gosto pelo diálogo interartístico muito especialmente com a pintura (a novela *Os Passeios do Sonhador Solitário* -1982- é uma história sugerida por um quadro de Mário Botas intitulado “Mise au tombeau”); a visitação de mitos e de figuras arquetípicas ligadas aos conceitos de procura e de conquista (a paixão de Cristo, a demanda do Santo Graal ou o mito sebástico); o prazer da auto-citação tão frequente na tetralogia, onde personagens e espaços passam na saga familiar de uns romances para outros ou visível na prática da transmodalização de romances em peças de teatro como acontece em *Vozes da Paixão* (1998), a partir do romance *A Paixão* ou em *A Reviravolta* (1999), a partir de *Cortes*.

Um tal prazer na auto-citação articula-se, aliás, com uma outra componente da prática estética de Almeida Faria que importa por fim salientar, a sua dimensão auto-reflexiva. A sua obra gosta de pensar a literatura, de exprimir a escrita como uma demanda, uma conquista, uma luta que implica revisitações constantes do próprio texto autoral. E por isso vemos Almeida Faria reescrevendo-se a cada nova edição de um livro seu. O título *O Murmúrio do Mundo*, do livro de viagens que publicou em 2012, parece querer ser uma metáfora da literatura e o subtítulo, “A Índia revisitada”, diz a viagem como sendo inevitavelmente uma viagem literária pela qual a citação ou a revisitação constantemente perpassam. A obra de Almeida Faria parece enfim assumir-se como uma eterna revisitação do murmúrio do mundo – a literatura como revisitação da literatura.

- FARIA, Almeida – *A Paixão*, Lisboa, Estampa, 3ª edição revista, 1976.
- FARIA, Almeida – *Cavaleiro Andante*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.
- FARIA, Almeida – *Cortes*, Lisboa, Caminho, 3ª edição revista, 1986.
- FARIA, Almeida – *Lusitânia*, Lisboa, Edições 70, 1980.
- FARIA, Almeida – *O Murmúrio do Mundo*, Lisboa, Tinta da China, 2012.
- FARIA, Almeida – *Os Passeios do Sonhador Solitário*, Lisboa, Contexto, 1982.
- GUSMÃO, Manuel – “*Cortes: A paixão de um tempo de desgosto*”, in Almeida Faria, *Cortes*, Lisboa, Caminho, 3ª edição revista, 1986.
- LIMA, Isabel Pires de – “O Regresso de D. Sebastião - narrativa e mito na ficção portuguesa contemporânea”, Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas, Porto, Vol. XIV, 1997.
- LOPES, Óscar – *Os Sinais e os Sentidos*, Lisboa, Editorial Caminho, 1986.
- MACHADO, Álvaro Manuel – *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Editorial Presença, 1996.
- “Rumor de uma Polémica”, Público, 06.12.2012. www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/rumor-de-uma-polemica-313591

O corte da paixão

José Castello

Uma trança de vozes e de olhares, sustentada pela força da poesia – assim se pode descrever *A paixão*, romance que o português Almeida Faria lançou em 1965 e que agora retorna às nossas mãos, em edição da Cosacnaify. Mescla de exaltação e de martírio, a paixão é um dos mais complexos sentimentos humanos. Não é confortável – mas é do desconforto que ela arranca sua potência. Não é consoladora – mas é do desconsolo que tira sua duração. Esses sentimentos aflitos confluem para o romance de Almeida Faria, que leio com uma mistura de apego e de sofreguidão. Um livro que só me propõe reações imoderadas e que me arranca de qualquer tentativa de distanciamento. Um desses livros que nos vencem e que, por isso, se tornam grandes livros.

Conta a história de uma família de lavradores do Alentejo: os pais, cinco filhos, duas criadas e um velho. Amarra, aperta e esgarça esses dez personagens iguados pelo repuxo da paixão. A história, passada em uma Sexta-Feira Santa, ou Sexta-Feira da Paixão, está dividida em três partes: manhã, tarde e noite. O tema do romance talvez seja o tempo que apaixona e depois mata. O ciclo vital, que ilude, desilude, ilude novamente e nos leva, sempre, de volta ao mesmo lugar. A paixão é, antes de tudo, sofrimento lento e cortante. A alegria que dela se retira, quase sempre, se assemelha à morte. É com uma mistura de espanto e tristeza que avanço nas páginas de Almeida Faria. “Páginas sem nada”, como descreve o filho João Carlos: “A manhã, quente e abafada, completamente estática, ardendo em clarabóias e, para fora da vila, ao longo da longa estrada, dói no olhar e na memória, clara como página sem nada”. Páginas em que os movimentos conduzem ao fascínio da estagnação.

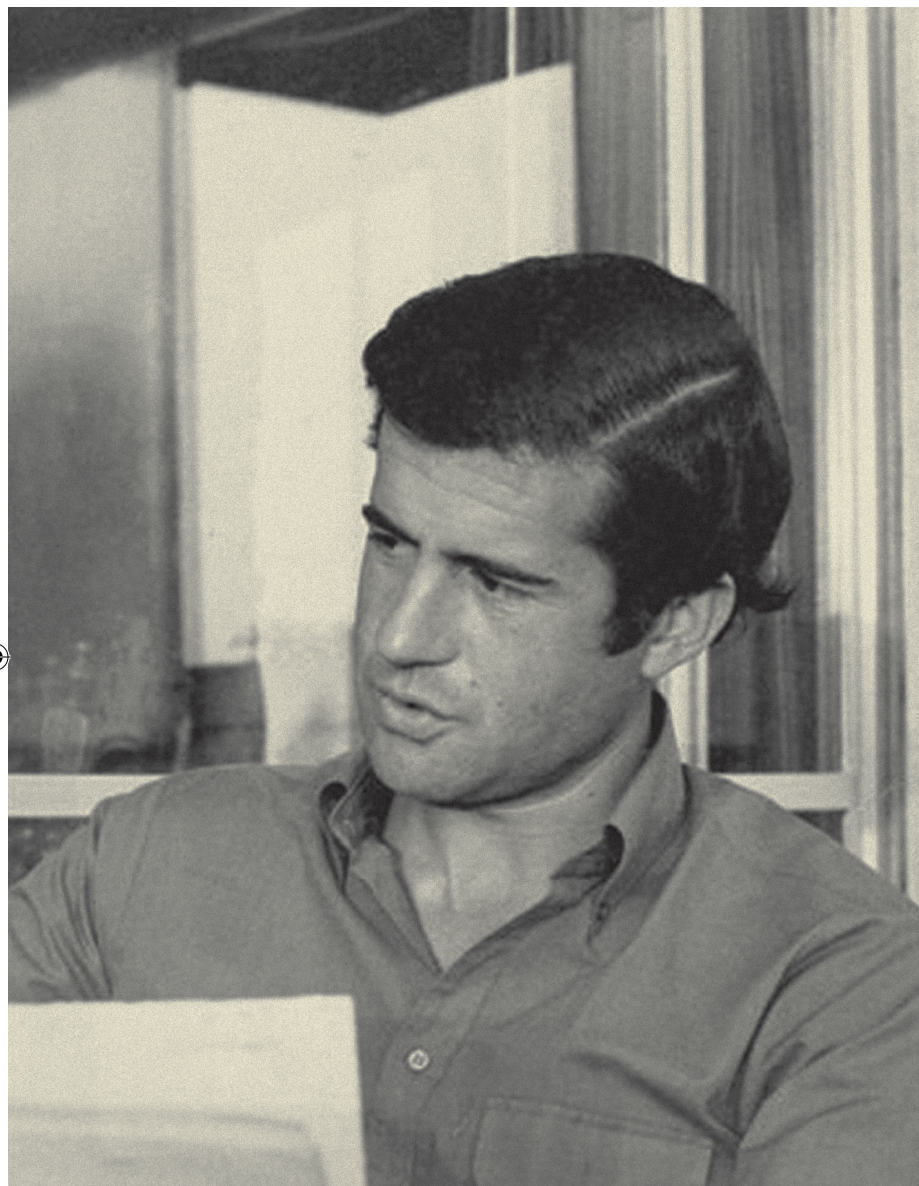
A paixão – irrefreável movimento estático – define, sem penumbras, a aventura do homem. Você treme, o corpo lateja, o pulso acelera, mas você continua no mesmo lugar. Diz o filho André: “Acordo e tudo é exatamente como se tivesse chegado da mais longínqua morte”. Estamos condenados à repetição. Trememos, apaixonamo-nos e repetimos. Há uma manhã solar, uma tarde que declina, vem uma noite escura e, em seguida, o dia amanhece outra vez. A agitação interior não

corresponde a um movimento exterior. Avançamos às cegas, como sugere o filho Tiago: “todo amor é cego, diz o povo, quem muito espreita não ama, quem muito ama não vê”. É, antes de tudo, com o corpo e seus suores que Almeida Faria escreve. Extrai a poesia do sangue, cuja dança acelerada só se esgota na morte.

Tudo isso provoca medo e a leitura de *A Paixão* produz, de fato, certa intranqüilidade. Assim sobrevive o filho Jó durante o serviço religioso da Sexta-Feira da Paixão: “Jó tinha por vezes pânico terror da realidade e aquele era dos momentos em que sentia mais”. A paixão é um disparar de perguntas que não combinam com suas respostas. Diz o irmão João Carlos: “pergunto e a resposta é um distante sorrir; eis-me na casa imaginária em que revivo as faces que construo do nada”. Também a filha Arminda admite sua insegurança: “tenho medo de dormir, tenho tempo depois, demasiado tempo”. É o medo que faz o mundo andar.

Apesar da paixão que corta – seja para a aflição, seja para a exaltação –, o filho Jó não consegue se livrar do tédio. “Na aula, ao fundo, à direita, sozinho na carteira de dois, longe de tudo, abandonado, Jó estava olhando para o tempo, desatento, farto”. A paixão não resolve nada, só prolonga e adia. Não preenche a solidão, só a exacerba. É sozinho como Jó que me defronto com o relato de Almeida Faria. Há que suportar a paixão do texto, entregar-me a seu descomedimento. Narrativa costurada com paciência, ela reproduz o ritmo constante da casa: “A manhã da mãe e da criada de dentro; trabalho sinuoso, subterrâneo e lento”.

Fosse convidado a falar sobre seu trabalho, Almeida Faria poderia repetir as impressões do sacristão, em quem o velho criado Moisés se ampara: “falamos, ele e Moisés, de coisas misteriosas, tão simples, quase incríveis, solenes de solidão e de sossego”. Desafiam, assim, a embriaguez circular da paixão. Uma fala giratória, que ao final se evapora: “são velhos, tanto que a fala dele se assemelha ao vento, e quase se separam parece que é para sempre”. Tudo no mesmo padrão aquoso, dissolvendo-se em si mesmo e retratando, desse modo, uma vida em que a paixão, se é o motor, é também o fecho. A paixão nos sustenta.



Ela nos traz a ilusão de alegria, mesmo que nunca se separe da dor. A paixão, com seu estilete, nos mantém de pé. Dela Almeida Faria arranca, com paciência, sua narrativa.

O escritor português desenrola sua escrita a partir daquilo que o homem tem de mais próprio: o corpo. Costura sensações, impressões, afetos; apresenta ligeiros tremores, mas também breves delícias, pintando um retrato do homem a partir das pequenas coisas. Estratégia que tonifica e empurra seu relato. Há todo um esforço, que é também desgaste, semelhante àquele exigido do leitor. Atônito, saio enfim da leitura de *A Paixão*, feliz, mas esgotado. Quando o fecho, a sensação é a de que a realidade se apagou – de que ela estava toda comprimida naquelas páginas e agora só me resta uma sala escura. Uma sala feita de nada. Como o próprio relato nos diz: “A noite, eis como ela se instala no coração da história, novamente se instala e parece que tenta aqui ficar para durar”. Mas não consegue, porque a máquina da paixão continua a se mover e logo amanhece outra vez – logo outra narrativa vem tomar seu lugar. E nova leitura se impõe.

A Paixão é um romance que trata, antes de tudo, da força do ciclo vital, que gira e gira, estonteia, sempre prestes a explodir; mas perpetua, assim, nossa lenta marcha de gozos e de sofrimentos. É só no fim, como está no fecho do romance, que “cortam-se os ramos despídos, o vento arranca as raízes e é então que tomba a árvore”. Mas é ali também – como um livro que, arrancado à força, sai de outro livro – que a paixão da vida, em um giro brusco, se conserva. É a paixão que sangra, mas é ela também que faz nascer. Não será um exagero dizer que, por vezes, ela é tudo.

(Texto publicado no suplemento “Prosa” de *O Globo*,
Rio de Janeiro, no sábado 02/08/14)

Vários Rumores

Lídia Jorge

Tem-se dito que *Rumor Branco* é um dos títulos mais impressionáveis da ficção portuguesa, e o passar do tempo não o desmente, confirma-o. Invocando aqueles que falaram da estreia de Almeida Faria aos dezanove anos de idade, como um caso de talento precoce do tipo Rimbaud, é-se tentado a fazer a pergunta se acaso o então jovem autor português, ao escrever aquela “redação genial”, se deu conta ou não da dimensão singular do nome com que a batizou. É que o título do livro de estreia de Almeida Faria anunciava, à época em que foi escrito, uma limitação do poder persuasivo da narrativa ao mesmo tempo que a empossava de um valor profético no campo da revelação, e assim foi entendido. Ou talvez este título apenas se tenha tornado extraordinário pela simples razão de que se tratava de um romance extraordinário, já que *Rumor Branco*, tal como pode ser lido agora, é um livro de uma dimensão humana e histórica muito particular.

Um livro que, por milagre, no início dos anos sessenta, associava uma conceção literária e plástica, particularmente moderna e inovadora, a uma singular experiência arcaica vivida rente aos simples de um país adormecido pela pobreza e pela falta de instrução própria de uma ditadura do Sul, experiência pessoal a que não faltava a incorporação da linguagem dos populares, nem o conhecimento dos seus sonhos aprisionados na roda estreita dos movimentos próprios dos espaços fechados. Em termos de matéria ficcional, *Rumor Branco* é um livro que encerra compaixão, denuncia humilhação e impele ao ombro a ombro como os outros seres humanos. Até porque, logo nesse primeiro livro, o autor ergue aparições humanas que falam no texto de forma autónoma, enquanto verdadeiras personagens. Aliás, através dele, e de todos os que se lhe seguiram, Almeida Faria mostra pertencer àquele grupo de autores que, em termos de Arte, creem na possibilidade da metamorfose da voz humana em personagem como uma das mais-valias da narrativa contemporânea.

Assim, em *Rumor Branco*, o autor tinha a possibilidade de resvalar para um ilimitado jogo de linguagem, mas não o fez. Pelo contrário. Nele, a linguagem fica contida numa espécie de verdade a que se submete o olhar, salvando-se esta prodigiosa aventura literária do experimentalismo para que poderia ter resvalado, conforme alguns dos mais vistosos códigos da época. Pelo contrário, no meio da dramaturgia das vozes, o olhar do autor paira sobre as figuras que vivem entre as páginas, de forma sensível, delicada mas veemente, deixando-as viver por si. Se quisermos extrapolar para além do literário,

Rumor Branco, na sua delicadeza no tratamento do mundo rude, ao contrário do que foi dito pelas alas conservadoras, em 1962, ensinava a estar com os outros em Portugal. Divulgar este livro, agora que faz cinquenta anos de publicado, há de implicar, por certo, em torno de tudo isso, a criação de um bom rumor.

Tanto mais que a própria polémica da altura proporciona uma meditação sobre o que era a crítica em Portugal. Como era então possível falar de crítica adjetivada, a neo-realista, a neo-romântica, ou a existencialista, por exemplo, e hoje não é mais assim. Como era possível polemizar assuntos desse tipo tendo a política como referente. Como era possível o livro difícil de um pós adolescente desencadear paixões acesas, como elas eram expressas, e como o são, em casos semelhantes, hoje em dia, se acaso têm lugar. A republicação de *Rumor Branco* pode servir para proporcionar uma revisão da “matéria dada” sobre o assunto, matéria importante para quem queira perceber o mundo de onde vimos e aquele para onde vamos. E quem sabe se *Rumor Branco*, encontrando agora um espaço de retoma, entre outros aspetos, não servirá de pretexto para uma avaliação das linhas de continuidade que vêm desembocar nas experiências mais inovadoras dos nossos dias. A minha ideia é de que *Rumor Branco* e outros livros que se lhe seguiram, como os de Maria Velho da Costa, e num outro plano, *O que Diz Molero* de Dinis Machado, constituem ascendentes que direta ou indiretamente criaram formatos que estão presentes entre os melhores livros de ficção que hoje se publicam.

Mas é preciso dizer que *Rumor Branco* me chegou às mãos com muitos anos de atraso em relação à sua publicação, e já em simultâneo com *A Paixão*, seu segundo romance. Foi Vergílio Ferreira, admirador sincero de Almeida Faria, quem me chamou a atenção para esses dois livros que o autor de *Aparição* considerava de leitura imprescindível. Sempre inclinado a negar a viabilidade do romance, Vergílio olhava para o seu jovem companheiro como estando à altura de refazer um género que considerava em estado de apuros finais. *Rumor Branco* apontava no sentido de um desvio profundo em relação àquilo que era a conceção tradicional do romance, onde ironicamente se incluía o romance de tese, como era o seu. Por isso, pessoalmente, o que me tocou em *Rumor Branco*, e depois em *A Paixão*, talvez fosse o que menos impressionava Vergílio e mais o fazia recear pelo futuro literário dos cultores do género, a ideia de que a massa popular entranhada



no texto levedava de mais. E a ideia de que a liturgia da ação empobrecia a mensagem, chamando por atos de escrita de superfície. Ora o que me conduziu ao interior de Rumor Branco, e aí me manteve como memória de uma leitura única, excessiva, brutal, como acontece com os livros que nos marcam para sempre, foram esses “defeitos” nos quais, como leitora inicial, só vi qualidades. Agora, que estamos à beira de ter uma edição

nova desta primeira e singularíssima obra de Almeida Faria, aguardo-a com a convicção de que ao vê-la ganhar vida junto dos leitores que ainda a não conhecem, eles saudá-la-ão com a alegria dos grandes encontros. Há pouco tempo, Almeida Faria publicou *O Murmúrio do Mundo* e proporcionou, como se sabe, um bom rumor. Com esta republicação de agora, compreende-se que vários bons rumores se anunciam.



A literatura como conspiração: *O conquistador*, de Almeida Faria

Lilian Jacoto

*Não mais uma ética do herói ou do santo, mas uma ética do sábio.
(Michel Onfray)*

“Acreditei durante muito tempo ter vindo ao mundo de um modo diferente de toda a gente” (FARIA, 1990). Trata-se aqui da moldura com que Almeida Faria abre seu romance *O Conquistador*, promovendo a demarcação de uma fronteira que separa o mundo real da ficção, para a qual o leitor é imediatamente raptado. Nessa frase de abertura, o tempo verbal em “acreditei” é modulado no aspecto durativo da expressão que se segue (*durante muito tempo*). Essa duração da crença, na verdade, se estende até à última linha do romance, pois o narrador manterá a dúvida quanto à sua ontologia enquanto durar a enunciação. Logo, instaurada desde o seu *incipit*, a ficção ali se afigura como o *outro de todos os mundos* (Blanchot, 1987), um lugar onde se pode ser diferente de toda a gente.

Se tomarmos o conjunto da obra de Almeida Faria, em que pesem a extensão e a importância da *Tetralogia Lusitana* (1965-1983), veremos que *O Conquistador*, que a sucede, opera um corte significativo no *ethos* realista que, desde a década de sessenta, o escritor cultivava, mesmo quando sob influência do *nouveau roman*. A começar d'*A Paixão* (1965), passando por *Cortes* (1978), *Lusitânia* (1980) e *Cavaleiro Andante* (1983), Faria constrói uma saga comprometida com os acontecimentos históricos que mais abalaram a nação portuguesa no século XX, através da óptica de uma família da burguesia rural que testemunha a Revolução dos Cravos e a Reforma Agrária no Alentejo. Um tributo, portanto, à fixação e assimilação de acontecimentos sagitais que entrelaçaram, por décadas, a ficção ao depoimento, ao documentário e à discussão dos rumos históricos através de vozes que eram, a um tempo, fictícias e testemunhais. A Tetralogia, portanto, atendia à urgência da hora, como produto e rescaldo de uma tendência imperiosa

que o Neorrealismo legou, na sua missão de contradizer, agonicamente, o discurso salazarista.

Para aceitarmos sem resistência o rapto de *O Conquistador*, é necessário, antes, entender o processo de superação dessa tendência testemunhal que o 25 de Abril deixou, talvez, como seu maior legado, pois é a partir da data gloriosa que o país se quis ver livre de suas piores lembranças, como também o discurso literário se libertou de um compromisso que limitava o seu potencial de renovação.

Aconteceu que, durante muito tempo (refiro-me agora à interminável ditadura instalada no país desde a década de 30), a imprensa e a literatura tiveram de trocar, entre si, os seus papéis. De um lado, os jornais e demais *media* abusavam de uma linguagem opinativa e aliciante, construindo uma para-realidade que sempre fora corolário da ficção. Por mais de quatro décadas, a imprensa pintou a imagem de um país impossível: excluindo do real tudo que o lápis azul da censura cortou, e que veio à tona após o 25 de Abril, restou a miragem da nação-exemplo, oásis da paz social e da civilidade numa Europa em chamas e a despeito de uma África transformada em quintal da barbárie. A ordem foi, portanto, mantida em detrimento da verdade.

Em contrapartida, restou à ficção, durante os anos de chumbo, a função compulsória da denúncia, da desalienação, mediante algum sacrifício de seu potencial de rapto e outramento – uma castração que colocava em xeque a sua própria natureza.

Tal polarização construiu duas imagens de Portugal que se mantiveram em constante litígio: nos jornais, grassava a utopia; na ficção, a distopia que erguia de seu túmulo a palavra *verdade*, agora apoiada sobre o credo marxista. Tratava-se,

pois, de dois discursos refratários pela carga ideológica que carregavam, mesmo estando o segundo compromissado com a missão da desalienação. Sobre isto, não é demais lembrar a *Leçon* de Roland Barthes (2008), que adverte o leitor para o grau diretivo de todo discurso, independente de sua orientação ideológica, pois que “a língua, como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária nem progressista; ela é simplesmente fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer” (p.14). Digerindo o teor da lição e aplicando-a aos anos de chumbo salazaristas, entendemos que ambas as versões de Portugal, apoiadas na “autoridade da asserção” e no “gregarismo da repetição” – valendo-me ainda aqui de expressões barthesianas -, ambas foram, utópica ou distopicamente, versões refratárias de uma mesma época.

Foram sequelas incontornáveis do salazarismo. De todo irrealismo de seus discursos, um detalhe constituiu o ápice do autoengano: Portugal, projetado na figura plácida de Salazar, mantinha-se tão pacificado quanto alienado da barbárie vivida no ultramar – uma guerra que liquidou a economia do país, pela sustentação obstinada de um império suicida. Nunca é demais lembrar, também, que o carisma desse ditador se susteve pela ativação das expectativas messiânicas que sobre ele recaíram desde que assumiu a pasta das finanças, além de, num plano mais recalcado, numa espécie de loucura atávica, Salazar ter-se projetado no imaginário coletivo ainda e sempre pelo *ethos* do conquistador ou, melhor que isso, mantenedor das miragens imperiais.

O 25 de Abril foi, nesse sentido, um processo catártico, uma festa fúnebre, sepultamento e luto. Na ficção contemporânea, esse luto traduzia-se pelo entendimento de que era preciso, ainda e sempre, dar-se ao trabalho de construir o passado, renovando o seu sentido a cada efabulação.

Voltando agora (já não é sem tempo) à obra de Almeida Faria: se na *Tetralogia Lusitana* o pêndulo da utopia-distopia se aloja no romance, contrapondo vozes, ideologias, mitos e ideias, fazendo ruir todos os sonhos de potência em cada personagem que soçobra num contexto simbólico de família arruinada, ou da geração perdida, em *O Conquistador* esse pêndulo se transforma em pura ambigüidade, num mundo onde tudo pode acontecer e ser livre dessa amargura e de sentimentos muito arraigados na alma cristã portuguesa, como os de culpa e de perda.

A despeito da má recepção que o romance teve em seu país (isso facilmente se explica pela ousadia de sua provocação moral, sua iconoclastia e o ecletismo de sua linguagem), *O*

Conquistador pode muito bem ser aquilatado como obra-prima até então produzida por Almeida Faria. Afinal, ele representa um momento de superação do testemunho político para um estágio hermenêutico do momento revolucionário, a passagem do estágio do *foi assim* para o *e se ...* Neste *e se*, o passado se abre como matéria plástica, ainda por construir e modelar, modificando, nesse gesto, a forma e o conteúdo do homem português contemporâneo.

O humor, naturalmente, torna-se aqui um antídoto da dor, e remédio para o peso que o passado acumulava. Era preciso dar sepultura, afinal, àquele rei. Era preciso reinventar o sentido da palavra conquista, acionando potencialidades outras, por séculos interditas. Não mais a ética do herói ou do santo, mas uma outra, acessível agora ao homem moderno, sem metafísica e comum.

Resgatando Sebastião como criança leve, num ovo que boia no mar, e cujo *ethos* é o da sedução – uma inversão da gesta guerreira –, Faria realoca o império na dimensão pulsante do corpo – justamente o que ao rei fora sempre subtraído, quer na abstinência sexual do santo guerreiro, quer no corpo-cadáver, extraviado e insepulto.

Voltemos à moldura do romance, e ao rapto que ela elabora: o primeiro capítulo abre uma paisagem sonora e visual que deslumbra os sentidos, apela já à leitura corporal do texto. Após um cataclismo de proporções apocalípticas, o ovo contendo o rei infante chega pelo mar, como que devolvido da costa africana para um novo nascimento e destino:

Na véspera do meu nascimento caíra sobre a serra de Sintra a tempestade mais tremenda de que as pessoas se lembram. A aurora chegara enrolada em nimbo baixos, tão carregados de cúmulos em forma de couve-flor de chumbo que nunca, em muitos anos de embarcado, meu pai observara tal espessura de nuvens, tal secra de trovões confirmando o rifão: se trovão seco no céu reboa, tempo violento nos apregoa. (...) o horizonte desapareceu completamente, uma escuridão de estanho esfumado avançara dos lados do norte de África à velocidade de um tornado, atroando tudo com o barulho de todos os bombos e tambores do universo. (FARIA, 1990, pp. 16-17)

A dimensão superlativa dada a esse nascimento, pelos efeitos dinamogênicos do texto, contrasta com o rebaixamento social da família adotiva de Sebastião. Embora todos sejam homônimos da

família real quinhentista, o pai João de Castro é um simples faroleiro, e a mãe Joana e a avó Catarina pertencem à mesma cepa popular. Essa ambiguidade condensa o drama existencial do narrador-personagem, que oscila entre aderir à versão fantasiosa desse nascimento *diferente de toda a gente*, o que o assimilaria ao rei retornado, e a identidade do homem comum cujo destino estivesse livre de toda fatalidade, e, portanto, sujeito ao seu próprio arbítrio.

Trata-se de um sujeito que se constitui pendularmente, ou, mais exato que isso, ambigualmente, mantendo a incerteza durante toda a narrativa, oscilando entre o Rei e o Ninguém, como versão pós-moderna daquele retrato fantasmagórico de D. João de Portugal, da tragédia de Garrett, mas agora sem o peso do reconhecimento, pois o Sebastião de Almeida Faria saberá tirar bom proveito da dúvida, fazendo dela um poderoso instrumento de sedução.

A hipótese, nunca efetivamente desmentida nem provada no romance, de uma origem obscura e ultramarina da criança achada, subsiste no texto pela semelhança física que o narrador-personagem mantém com a figura do antigo rei: para além das coincidências de datas e nomes, trata-se do mesmo corpo, inclusive idêntico na deformidade, provavelmente lendária, de contarem, ambos, com seis dedos no pé direito. Entretanto será esse mesmo corpo o suporte de essências contrárias. De um lado, o corpo admoestado do rei virgem, cruzado, santo-guerreiro: regido por Marte, esse corpo é pesado, fardo envolvido em estamemha e armadura, inacessível, indesejado, proscrito e extraviado. De outro, o corpo achado, que boia na superfície do mar, de nascimento venusiano, que se compraz em desnudar-se para correr e nadar nas praias, cenário edênico recorrente de suas manobras amatórias, lugar de exposição e descoberta de si, e do corpo do outro:

Peguei no fato de banho e, de toalha ao pescoço, marchei até à [praia da] Adraga. Aí passei o resto das férias, engatando, brincando, propondo os meus serviços, arranjando pretextos para mexer nos esquivos pudores das meninas, colegas de escola e respectivas amigas, um harém em potência se não fossem as instituições coletivistas do “grupo” e da família, as omnívoras víboras dos parentes (...) sequiosos de indícios de imoralidades” (FARIA, 1990, p. 55).

Como se o corpo extraviado do rei retornasse para uma encarnação hedonista, vingando-se dos maus tratos a que a

projeção guerreira o relegara. O novo corpo não carrega em si a divisão nem a negatividade que uma tradição platônica e judaico-cristã por milênios arrastara.

Ocorre que, na paródia de Almeida Faria, dois mitos diametralmente opostos se vêem lado a lado, na ambiguidade que Sebastião-personagem carrega: de um lado o peso da identidade régia, obstinado guerreiro, sobre a qual recaem todas as expectativas messiânicas de um império soçobrado; de outro, o mito de D. Juan, figura literária cuja leveza e inconstância deságuam na leviandade, ao fim ameaçada pela estátua de pedra – símbolo do peso da existência que sua vida dissoluta amiúde renegou.

Entre um e outro extremo, o Sebastião de Almeida Faria busca uma perspectiva em que possa achar-se ou, melhor ainda, escolher-se. O presente da enunciação coincide com a data fatídica dessa escolha: em meados dos anos 70 (1970), às vésperas de completar 22 anos, idade com que o rei desaparecera em Alcácer Quibir, a personagem teme a proximidade de seu fim, e por isso se recolhe à Peninha, como os antigos cruzados se recolhiam no fim da andança para penitenciar-se (repare-se nos cognatos *Pena e penitência*). No caso de Sebastião, não é exatamente penitência o seu propósito, mas um recolhimento do mundo para decidir sobre o que ele realmente é, uma escolha identitária que só pode se dar diante da rememoração crítica de sua vida, desde suas origens ao desvendamento de um destino que pode interromper-se ali, como fatalidade, ou continuar aberto às novas aventuras de um homem anônimo e comum, porém dotado, agora, de maior esclarecimento e reflexão. O presente da enunciação é, assim, o momento da revisão da pregressa vida dissoluta de um jovem que vivera os prazeres do corpo sem culpa e sem ambições de glória, entremeado por reflexões que, amiúde, demarcam sua personalidade:

Uma tarde de feliz e falso resfriado, na época pubertária em que não pensava senão em Kama-Sutras e camas-supras, e naquilo que até os dinossauros faziam, como Deus mandava e como só Deus sabia, li que Ulisses, há oito anos de serviço cívico ao leito de Calipso, ansiava por deixar a Ilha de Ogígia e regressar à condenada condição mortal que o aguardava em Ítaca. Fiquei furioso: achei o cúmulo que alguém preferisse a decadência física às intermináveis delícias da ninfa e da ilha. Que bestice! Seria crível que um herói, conceituado após uma década de passamentos bélicos,

se fartasse dos menos trabalhosos feitos eróticos? Nunca gramei guerreiros. Desde então, detestei-os. (FARIA, 1990, p. 69)

Essa revisão de tão curta e tão intensa vida compõe a matéria narrativa na forma de “leporélico catálogo”, lista de peripécias que incluem, desde a primeira ereção, vivida ainda no berço, a contemplar uma anã de circo, passando por coleguinhas e professora da primeira escola, mulheres de diversas idades, perfis e nacionalidades, culminando com a profissionalização do serviço amoroso como agente da SUCH (*Société pour l'Usage Convenable des Hommes*) para onde foi conduzido por uma brasileira, cujo nome (Helena) dispensa comentários. A leveza e a leviandade do percurso donjuanesco convivem, entretanto, constantemente com o peso do duplo que o assombra, D. Sebastião, guerreiro e asceta, que o cavaleiro Alcides de Carvalho, presumida testemunha de seu numinoso nascimento, não lhe deixa esquecer. Esse Alcides, alcunhado pelo narrador de *São João Baptista da Causa Sebástica* (p. 87), militará na adesão da personagem à identidade de messias retornado, e, para tanto, exercerá sobre ele a pernicioso influência de uma educação conservadora e alienada, a mesma a que eram submetidos os meninos de seu tempo e classe, no obscurantismo dos mitos:

Aconselhava como mais indicado para a minha preparação o Lyceu Central de Pedro-Nunes, cujo patrono fora um dos mestres e tutores de D. Sebastião. (...) O Professor de História no liceu, à época, era primo desse Alcides, chamava-se Gabriel Gago de Carvalho. Tinha por heróis D. Sebastião e Pomponazzi: por causa do tom fanático paquidérmico e autoritário com que falava fosse do que fosse, lembrei-me de tratá-lo, nos intervalos, por Nazi Pompom. (FARIA, 1990, pp. 85-86)

O comentário crítico do narrador com relação à sua formação escolar, sobretudo no tocante às aulas de História, é o fio de Ariadne que o encaminhará para sua libertação como sujeito da própria farsa. O trecho acima, ao aproximar D. Sebastião e Pomponazzi (cujas preocupações filosóficas gravitavam em torno da imortalidade da alma), e ao ridicularizar o professor de História alcunhando-o de Nazi Pompom, muito além do trocadilho, revela uma percepção, ainda que intuitiva no adolescente, de que havia um elo de sentido entre os nomes e idéias evocadas. Já o narrador, na revisão crítica de seu trajeto,

e na construção textual de sua breve biografia, adquire, (ou levanta os dados para que o leitor arremate os sentidos), uma consciência política com relação a um passado e a um presente que o ultrapassam como sujeito. No trecho supracitado, o jogo de palavras faz perceber o caráter conservador e imobilista do mito sebástico que, apoiado no messianismo judaico-cristão, grassa na cultura popular portuguesa por séculos. Incitando a espera do rei perdido num passado eternamente inconcluso, o mito congela a história e imobiliza qualquer atitude política de transformação. Eis a estátua que ameaça este conquistador, no peso e na imobilidade da pedra.

Essa voz do corpo que brinca com os nomes e sons descobre nexos perversos, substratos ideológicos que conservam o poder, desde a Inquisição aos jornais salazaristas, um fascismo que obriga a dizer e rezar sempre o mesmo credo, esperançoso de uma redenção da alma, desde que esta fora ensinada como imortal, em detrimento dos corpos, diversos, indomáveis, corruptíveis, bem como das materialidades que, insatisfeitas e conflitantes, mobilizam a História.

Acontece que, dentre as conquistas do serviço amoroso, Sebastião acaba por conhecer uma estrangeira que não cabe em seu catálogo. Mais que um nome, Clara, a americana, marcará sua existência com o despertar da paixão. Mais que um homônimo da história régia, Clara é uma estudante de História que vem a Portugal para investigar seus antepassados judeus. O *approach* dos corpos adolescentes, em descobertas mútuas, supera a diversidade das línguas, e marca a existência de Sebastião com uma nova e decisiva aprendizagem:

Como racionalista esclarecida, Clara tinha outra atitude em relação à História. Comparadas com o milenário messianismo hebraico, as sebastianices locais eram apenas caricatas. Gozava com as várias profecias acerca do regresso de reis desaparecidos, desde que Artur se ocultou na Ilha Encantada e Barbarossa adormeceu sentado numa caverna da montanha Mágica. E eu nem me atrevia a contar o que a meu respeito se dizia. Quando estava com ela, achava tudo isto ridículo. (76)

A passagem de Clara pela vida de Sebastião abrirá um vazio que tornará possível a construção de um novo sujeito, apoiado na diferença entre si e o rei desmitificado, mas também e aos poucos na diferença entre si e o conquistador barato, objeto sexual *pour l'usage convenable* de outrem. Com Clara, Sebastião aprende a lição da alteridade, uma vez que terá de

despertar nela também a consciência do corpo como fonte e instrumento de prazer e auto-conhecimento. Muito diferente das outras nas quais fincava o seu padrão de conquista, e que portanto levemente *objetualizava*, Clara é também um sujeito, também portadora de um passado, uma história pessoal em vias de ser desvendada e reconhecida. Não um território de domínio e posse, mas o outro estrangeiro e incalculável, o outro a partir do qual o sujeito poderá, agonicamente, se constituir. É negando-se como objeto empossável que a menina repete o seu lema: “Sebastião tira a mão”; e é também ela a ensinar ao protagonista que a relação intersubjetiva não se deixa nunca apaziguar pelas práticas de dominação.

Durante o verão que gozaram juntos, Sebastião reconhece que estivera “tentado a encerrar o leporélico catálogo e as múltiplas conquistas, mais fáceis que reconquistar a mulher amada, dia após dia” (FARIA, 1990, p.74). Como prova cabal de que esse aprendizado infinito fosse a engrenagem mesma de sua subjetivação, Sebastião declara, após a partida da namorada, que “sem Clara, fiquei órfão de mim”. Entretanto, ainda imaturo para enfrentar o peso existencial dessa orfandade, o jovem retorna ao catálogo donjuanesco: ainda havia muito que demandar.

Foi quando, atingindo a maioridade, adveio-lhe a ameaça do recrutamento para a guerra no ultramar e era forçoso “escapar à criminoso estupidez” (FARIA, 1990, p.116). Após atravessar clandestinamente, como os desertores e refratários, as fronteiras de Espanha e França, Sebastião é acolhido por Helena, que vive com o marido em Paris, e através dela ingressará na SUCH, como acompanhante de mulheres que, “não se contentando com a Queima dos Soutiens, exigiam com sucesso a libertação total do belo sexo” (FARIA, 1990, p.121).

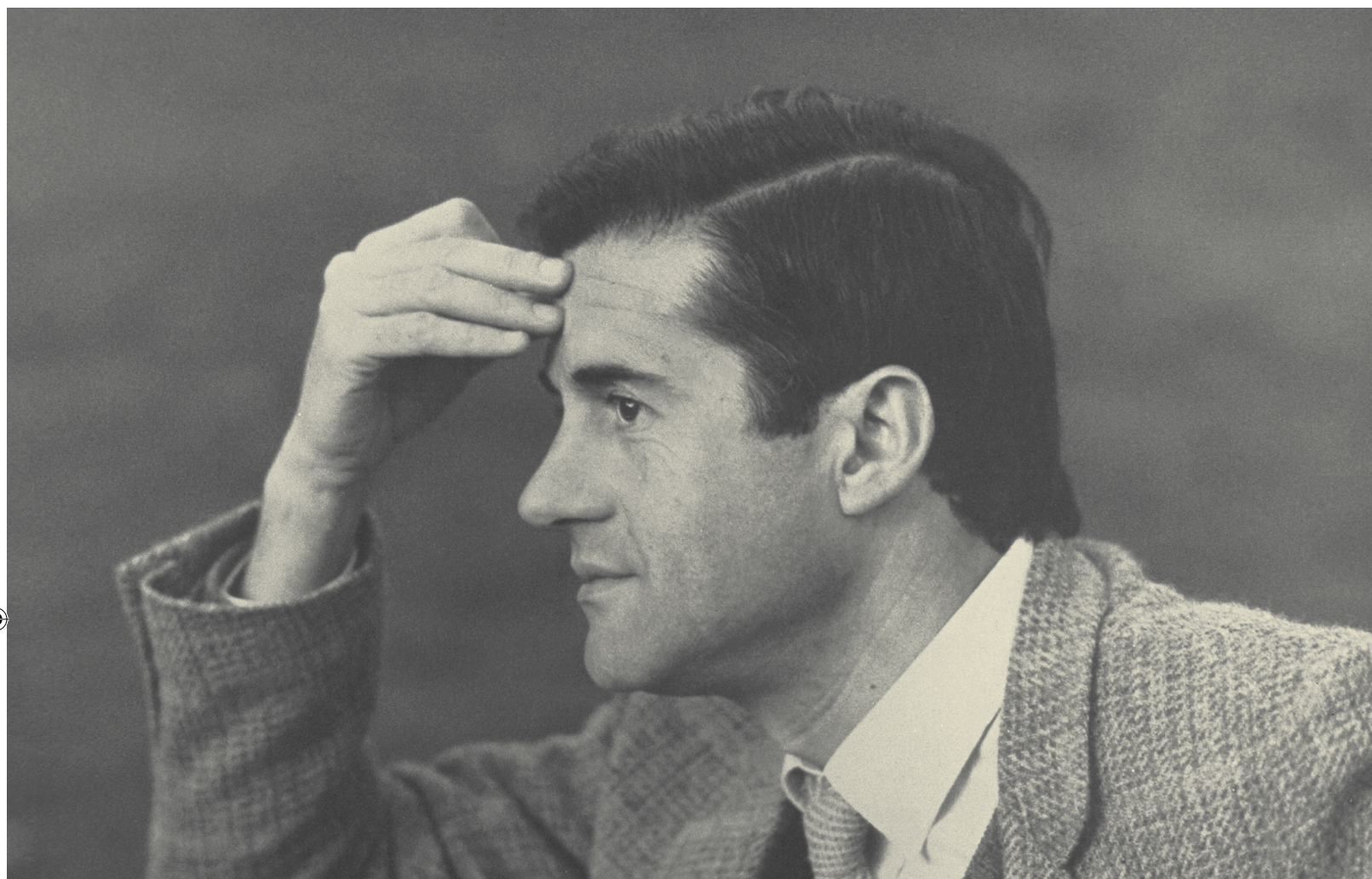
Nesse momento, órfão de si mesmo, expatriado, no ápice da dissolução como sujeito, Sebastião inicia um processo de construção ética. É interessante notar que, numa coincidência de tempo e espaço, a França, desde a década de sessenta resgatava, com a filosofia de Foucault, um conjunto de práticas que se inscrevem nas *técnicas de si ou cuidado de si*, tomadas, pelo filósofo, da antiga cultura helênica. Coincidência ou não, Sebastião entrega-se com rigor e determinação a uma dietética que visava manter a forma física exigida do amante profissional e, não contente com esculpir-se fisicamente, matricula-se no curso de História na Sorbonne (“um curso afinal apaixonante”), inscreve-se nos cursos de grego e latim, instrumentalizando-se para compreender o passado e tirar melhor proveito de um presente que pouco ou nenhum tempo

lhe concedia ao ócio e à melancolia, mas que cumulava de gozo a sua juventude.

Mas era tempo também de perceber que o serviço amoroso se transformara em servidão, e o conquistador, em objeto de usufruto alheio. Sebastião, à medida que esculpe o corpo e que estuda o passado, entedia-se com as frivolidades de sua função, torna-se uma consciência infeliz. Entre o Dom João ou Sebastião de Portugal (ambos sujeitos superados da conquista) e o Ninguém que a si mesmo busca, triunfa o segundo, por força dos novos tempos. Há que se notar que o donjuanismo da personagem só se sustinha, como ética possível, no contexto de um país atrelado aos mitos de dominação e conservação – fossem eles políticos (o Sebastianismo), fossem morais (numa cultura patriarcal que sempre fomentou a objetualização do sexo frágil). Na França moderna, após a queima dos sutiens e da fictícia SUCH, o serviço sexual torna-se um produto de mercado como outro qualquer (a sede da SUCH, não por acaso, é Nova York), ao passo que se buscam inverter, nesse preciso momento histórico, as relações sexistas de dominação e poder. Muito sintomaticamente, a consciência infeliz de Sebastião desperta quando, em seu país, acontece a Revolução. O 25 de Abril fez ecoar slogans que manifestavam, em uníssono, desejos múltiplos: o fim das guerras coloniais, o fim da opressão sexual, o fim da censura, a suspensão imediata de toda e qualquer autoridade. Era então o momento de voltar, de isolar-se na Peninha, entregar-se à escrita de si para, enfim, encontrar um eu ainda oculto, ainda em nevoeiro, mas ciente do que não queira mais ser: “Continuo ignorando quem sou. Se fui quem hoje julgo ser, se sou quem dizem que fui, se nunca serei mais que não saber quem sou ou quem serei (...). E alguma coisa aprendi: quem não quero ser. (FARIA, 1990, p.130)

Se já negava antes e peremptoriamente uma identidade porventura herdada de guerreiro e santo, o Sebastião de Faria traz à cena o corpo como território e instrumento de conquista, também aqui encontrando seus limites éticos, justamente pela experiência da alteridade que vivencia nos jogos do desejo.

Dessa forma a descoberta da alteridade, vivida com e através de Clara, e a experiência da sujeição, vivida na exploração sexual da SUCH compõem, ambas, lições de um hedonismo que o jovem Sebastião, recém-iniciado nos *estudos de si*, ainda não tem condições de compreender. Segundo Michel Onfray, em *A Potência de Existir*, o hedonismo, para distanciar-se do fascismo, do individualismo e da fruição grosseira e trivial tão comum na contemporaneidade, deve seguir a máxima de Chamfort, ou seja: “Frua e faça fruir, sem fazer mal nem



a você nem a ninguém, eis toda a moral”. Um hedonismo que, portanto, só pode subsistir em face do outro. Segundo Onfray: trata-se da “fruição de si, e sobretudo fruição do outro, porque sem ela nenhuma ética é pensável, já que somente o estatuto do outro a define como tal. [Se] não há outro, como no Marquês de Sade, não há moral...” (ONFRAY, 2010, p.28) Ocorre ainda que, desarmada nos campos político e ético, a conquista no romance de Faria aponta para um terceiro plano de realização. Quando o narrador, às páginas finais, declara abdicar de ser “um sedutor de lábia fácil” (FARIA, 1990, p.130), ele opera uma dobra no texto que, afinal, revela-se como principal território de sedução e prazer. Ao cabo, olhamos o texto no seu corpo de sons, imagens, na leveza que o tom lhe confere, nas linguagens que ele é capaz de alojar, entrelaçando o popular e o erudito, os desenhos e narrações oníricas, as citações e os intertextos mais variados sem deixar de ser, em

nenhum momento, acessível ao grande público. No hedonismo desse outro conquistador que frui e faz fruir, e do público que a ele se entrega, está, afinal, a grande conspiração da boa ficção contemporânea.

- BARTHES, Roland. *Aula* (trad. e posfácio de Leyla Perrone-Moisés). São Paulo, Cultrix, 16ª ed. 2008.
- BLANCHOT, Maurice. *O Espaço Literário* (trad. de Álvaro Cabral). Rio de Janeiro, Editorial Rocco LTDA, b1987.
- FARIA, Almeida. *O Conquistador*. Lisboa, Editorial Caminho, 1990.
- ONFRAY, Michel. *A Potência de Existir: Manifesto Hedonista*. São Paulo, Martins Fontes, trad. de Eduardo Brandão, 1ª ed., 2010.

Lilian Jacoto,
Professora Doutora de Literatura Portuguesa
da Universidade de São Paulo.

Excertos da *Introdução* à Tradução Sueca d'*A Paixão*

Marianne Sandels

Quando *A Paixão* foi publicada em 1965, o seu autor era já – aos vinte e dois anos de idade – um romancista inovador, reconhecido e premiado. Três anos antes, ou seja, no fim da adolescência, publicara *Rumor Branco*, um texto curto, experimental, que rompeu nitidamente com a predominante tradição narrativa neorrealista da época. Este romance foi considerado por alguns mais como prosa poética, no espírito antilírico e antidiscursivo que caracterizava os jovens poetas do grupo *Poesia 61*. O próprio conceito “rumor branco” é inspirado no termo musical “ruído branco”, os sons e os timbres com que Stockhausen e outros compositores de vanguarda trabalhavam.

Se *Rumor Branco* rompia com a arte da prosa, parecendo decerto demasiado inacessível e difícil para a censura da época, a estrutura não linear d'*A Paixão* foi também talvez decisiva para que pudesse ser publicada e vendida nas livrarias. Os cinquenta capítulos do livro integram principalmente monólogos interiores das diferentes personagens e a própria ação – se é que na verdade se pode falar de alguma ação para além de uma única ação dramática – decorre num só dia, Sexta-Feira Santa.

Sonhos em estado de vigília, pesadelos, nostálgicos ou amargos regressos ao passado, solilóquios, conversas curtas ou encontros entre as diferentes personagens constituem a essência deste livro. Mesmo o “autor onisciente” aparece de modo muito natural. Antes da Revolução de 25 de Abril de 1974, um leitor atento poderia ler o romance em planos diferentes e, em particular, a contundente crítica à velha sociedade portuguesa, vacilante nos seus fundamentos.

Que personagens encontramos? – Uma família de lavradores no Alentejo com os poucos empregados que pertencem ao agregado. Francisco, o pai, sabe no íntimo que a propriedade se vai degradando durante a sua geração, falta-lhe o dinamismo e a vontade de ferro do avô. Foge a todas as exigências e procura consolo junto da jovem amante para “ter mais uma vez um momento de silêncio, entendimento, concordância entre o corpo dele e o fogo dela, desejando...”. Marina, a

mulher, nunca foi feliz no seu casamento convencional e sente que os filhos se vão afastando. Como uma aparição, vagueia pela casa que considera uma espécie de prisão. De vez em quando troca umas palavras com a cozinheira Piedade e a outra criada, Estela, mas não é capaz de enfrentar com determinação o declínio que vê em toda a parte. Prefere pensar nos divertimentos simples dantes com as irmãs e os amigos da sua juventude, noutra propriedade do Alentejo.

Os cinco irmãos são André, Arminda, João Carlos, Jó e Tiago. Os três mais velhos estudam em Lisboa, com experiências diferentes na Universidade, convívios, camaradagem, contatos sexuais, amor. Jó é um aluno inteligente que mostra ter espírito de iniciativa, e Tiago um garoto ainda tão infantil que fica sentado à chuva a brincar. Os cinco filhos da família surgem aos poucos como indivíduos. Através do enorme poder da ficção partem para a vida – ou são atirados para a vida – deixando a casa e os pais. Com exceção de Jó e Tiago, ainda criança, mais favorecido, mais amado pelos pais. De forma metafórica, ele talha com afinco num pedaço de madeira um bumerangue que, atirado ao ar, volte ao ponto de partida.

Para além do núcleo familiar, há as duas empregadas domésticas, Piedade e Estela, nesta grande casa. Aqui mora também o velho Moisés, que outrora tomava conta dos cavalos mas que lá ficou quando eles desapareceram. Estas três personagens, sobretudo Piedade e Moisés, ocupam um lugar importante no romance, de forma alguma à margem dos membros da família. Do ponto de vista económico dependem de Francisco, o *pater familias*, mas caracterizam-se principalmente pelas suas próprias tragédias que, em certa medida, se prendem com a estrutura ancestral da sociedade, a falta de oportunidades de trabalho, as diferenças enormes entre ricos e pobres.

A Paixão pode ser lida como sombria e triste saga sobre uma família da aristocracia rural em declínio, mas o livro é também metáfora do velho Portugal que se encontra perante a revolução inevitável. O fato é que a ditadura tornou-se mais

forte durante a década de 60 e a guerra nas colónias africanas despertou tanto a atenção internacional como a oposição no país. No livro sente-se a calma antes da tempestade, a explosão que os novos tempos trariam consigo. Mas também se fala de oposição, do desafio à autoridade, pondo em questão as estruturas sociais. João Carlos contraria o pai em política, foge do jantar em família mas não tem para onde ir.

Deu-se então a pacífica revolução portuguesa em 25 de abril de 1974, seguida de alguns anos de crise caótica, mas a democracia foi salva. Entrou-se na União Europeia em 1986 e a “modernização” criou alicerces. Agora, várias décadas após a publicação do livro e perante os fatos da História, o leitor tem uma perspectiva clara.

Ainda assim o livro reflete também de um modo geral uma grande família da província, com filhos em diferentes idades, os pais e os três empregados – também eles em diferentes idades, desde a jovem e ainda atraente Piedade, ao velho Moisés. A descrição dos ambientes é de enorme riqueza ao longo do livro. Na atmosfera quase apocalíptica o ar vibra sobre as pastagens escaldantes e a vegetação ressequida. Os campos de trigo, os sobreiros gigantes, as nodosas oliveiras estão presentes nas áreas de cultivo, tal como os cambiantes de luz e o tórrido calor da planície. O leitor apercebe-se também de certa aura do esplendor da época através, por exemplo, das evocações de Moisés.

A densidade populacional extremamente baixa do Alentejo, uma região que ocupa um terço da área do país, tem na verdade uma tradição de latifúndios proprietários mas é igualmente um veículo cultural importante desde a época romana. Durante os séculos XII e XIII decorriam aqui ainda os conflitos entre a cristandade e o islão, entre portugueses e “mouros” ou “sarracenos”. Os cristãos acabaram por vencer, fundaram igrejas, conventos, cidades e quintas, reforçaram fortificações e desenvolveram as estruturas sociais romanas.

Foi aí, em Montemor-o-Novo no Alentejo, que Almeida Faria viveu a sua juventude. Montemor-o-Novo é agora uma cidade mas, ao tempo da escrita do romance, era uma “vila”, ou seja, um pequeno agregado populacional – não uma aldeia na aceção sueca. Este ambiente, com o grande castelo medieval, construído sobre ruínas romanas, figura no livro. Montemor-o-Novo – ainda que o nome nunca seja mencionado – situa-se apenas poucos quilómetros a noroeste de Évora, uma cidade famosa, maior, classificada pela UNESCO como Património Mundial. Esta cidade é referida algumas vezes no livro. Foi aqui que o romancista frequentou parte do ensino secundário e despertou para a literatura de ficção. O romancista Vergílio Ferreira foi seu professor e incitou-o à leitura. O próprio Almeida Faria diz numa entrevista que nunca leu um livro antes dos dezasseis anos!

O ambiente alentejano aparece em diversos aspetos, o que não significa que o livro seja autobiográfico. O pai de Almeida Faria – opositor do fascismo – diferenciava-se de maneira decisiva de Francisco, autoritário e prisioneiro do autoritarismo. Os cinco filhos do livro apresentam características do autor, sem que nenhum deles seja inequivocamente o seu *alter ego*. Além disso, Almeida Faria afirma que todas as personagens do romance, incluindo os três empregados, têm algo em comum com ele, sejam homens ou mulheres. Para quem leu *A Paixão* e hoje visita Montemor-o-Novo, não é surpresa que a biblioteca da cidade tivesse ido buscar justamente o nome de Almeida Faria. A cidade orgulha-se do “seu” autor e quis homenageá-lo.

O jovem que escreveu *A Paixão* nos tempos livres entre 1962 e 1964, enquanto estudante na Faculdade de Direito de Lisboa, decidira desde o início que o livro seria a primeira parte de uma trilogia. No fim do romance torna-se-nos clara a sua convicção de ter uma missão a cumprir. Comenta simplesmente o próprio livro e os planos para a sua continuação. A Sexta-Feira

Santa, a Véspera de Páscoa e o Dia de Páscoa dariam corpo a cada uma das partes. Tal como em *A Paixão*, a verdadeira ação nos dois livros seguintes teria lugar num dia apenas. Acabou por não ser bem assim por diversas circunstâncias da evolução de Portugal e da vida do autor.

A segunda parte foi publicada treze anos mais tarde, em 1978, após a revolução, com o título *Cortes*, uma palavra relativamente ambígua neste contexto. (Em sueco foi intitulada *Brottstycken, Fragmentos*, em 1980). Em muitos aspetos o romance pretendia “cortar” com o velho Portugal. Além do mais, Almeida Faria quis opor-se à forte emocionalidade d’*A Paixão*. Levado pelo seu espírito crítico, quis realizar uma espécie de “anti-paixão”.

Numa entrevista o autor diz que a revolução criou as condições necessárias para a redação final do livro e para o seu “espírito” ou “alma”. As condições para escrever ou publicar literatura tinham-se também alterado radicalmente. A maior parte do texto fora redigida antes do 25 de Abril, mas de forma lacónica o autor participa ao entrevistador que *Cortes* era bom título também porque o manuscrito original fora muito cortado em consequência do seu desejo de concisão e rigor.

A terceira parte, *Lusitânia*, saiu em 1980. (Traduzida para sueco em 1982 com o subtítulo *Imagens do Portugal da Revolução*). Os anos que se seguiram ao 25 de Abril significaram uma libertação tumultuosa do país a muitos níveis, incluindo a vida em família e tudo o que tenha a ver com casamento, relações sociais e sexuais. Portugal atravessou uma fase complexa e os próprios portugueses lhe chamavam por vezes “manicómio em autogestão”.

Dá-se, contudo, mais um tipo de mudança ou alargamento de Portugal, no desenrolar das três partes da obra e ainda da quarta, *Cavaleiro Andante*, em 1983. Deste modo, altera-se a composição para uma tetralogia. Determinadas personagens dos livros anteriores evoluem e adquirem maior

importância, figuras que tinham estado na periferia entram em ação e novos protagonistas aparecem. O mundo alarga-se também, não temos só o Alentejo e Lisboa como ambientes, mas ainda cidades distantes como Veneza ou Luanda, em Angola, ou ainda o Brasil. Lisboa, capital de Portugal – o centro do reino desde o século XIII – passa a ter uma importância cada vez maior.

Tendo em conta o estatuto d’*A Paixão* como clássico moderno e a sua influência em Portugal – até no Brasil – decidi-me a traduzir o livro e a publicá-lo na minha editora. Almeida Faria entendeu que eu devia usar a oitava edição (1991). Ao longo dos anos ele revira as diversas edições, tanto mais que a censura fora abolida. Também a partir da oitava foi feita a tradução italiana, publicada em 1998 sob o título *La Passione*. Além disso, o autor fez pelo seu punho modificações no meu exemplar do livro, o que significa que esta tradução teve como ponto de partida uma versão especialmente revista. De referir que a tradução alemã, *Passionstag*, em 1968, utilizara a segunda versão, editada durante a ditadura. O leitor que compare a tradução alemã com a italiana ou a sueca verá diferenças marcantes, dificilmente explicáveis pela relativa liberdade do tradutor face ao texto original.

Quero enfim agradecer a Almeida Faria o entusiasmo e a boa ajuda durante a tradução, sobretudo na fase final. Ao meu querido colega e amigo, Åke Nylinder, a sincera gratidão pela leitura do manuscrito. Ulrika Junker Miranda foi igualmente um precioso apoio como revisora do texto.

Que o leitor não deixe de ter presente o fato de o texto original ser uma representação furiosa de um mundo que tem de mudar. Que o leitor se deixe envolver pela sua força!

Uppsala, outono 2008

Tradução de Dalila Saraiva-Söderberg

Mário de Carvalho

Almeida Faria deixou na literatura dos nossos tempos uma marca apontada a novos horizontes, e fez sobressaltar, mover e reflectir o nosso meio cultural, alterando parâmetros de gosto e de exigência.

Conheço Almeida Faria fugazmente, muito de relance. Nos tempos da Universidade, há de haver uns cinquenta anos, recorde de alguém mo apontar, à distância, com um sussurro admirativo ao ouvido, por ocasião dum evento académico qualquer, provavelmente subversivo. Mais tarde, tive oportunidade de me cruzar com o escritor várias vezes, quase sempre no estrangeiro, num aeroporto, no lobby dum hotel, enfim, entre duas portas, em Paris, em Frankfurt, em Turim... Guardo na lembrança, em especial, um colóquio, talvez na Sorbonne, com a participação de Anne Marie Quint, em que vieram à balha a construção rítmica de *Cavaleiro Andante* e o recurso pelo escritor, na sua elaborada prosa, à métrica alexandrina. Só recentemente houve ensejo, num jantar, a uma troca de impressões um pouco mais aproximada.

Gostaria de assinalar o porte distinto, discreto, correcto, do autor, manifestamente avesso a exageros e arroubos, e também à exibição e ao mediatismo. E bem assim, o cuidado com que assume regras mínimas de cortesia, como agradecer um livro ou encontrar as palavras adequadas a tal ou tal momento. Não poucos jovens da minha geração foram solicitados – nestas coisas de literatura –, por um movimento e pelo seu contrário, debatendo-se em correntes que se confrontavam, entrechocavam e redemoínham. Viram-se envolvidos por um turbilhão, algo paradoxal, em que se digladiavam: um neo-realismo na sua fase final e já alvo de inesperadas reservas (denegações-à-moda-de-Pedro), o arrastado bocejo, então muito sonoro, do *nouveau roman*, uns assomos de modernismo, os ecos do existencialismo e as ressonâncias, que foram sobrevivendo, das vanguardas várias. O aparecimento de *Rumor Branco* funcionou desde logo como uma referência.

Aquilo de que nós – sem o sabermos – andávamos à procura, não estava longe. Era por ali! Uma prosa sem fronteiras, cruzada de jogos literários, de surpresas, de efeitos, de ritmos, de claros-escuros, em que sobressaía uma imaginação verbal invulgar. Um balanceio entre o tom lírico e recolhido e o brado aberto e épico, o decaimento crepuscular ou sombrio e o

desassombro solar. Às vezes, uma ironia dorida («não cantas, ceifeira, como hás de cantar...»). Mas também um grito de mágoa (Almeida Faria chamar-lhe-ia «um grito largo») em que estalavam a rebeldia e o inconformismo com os tempos de sombria humilhação que se viviam.

Em 1964, a Associação dos Estudantes do Instituto Superior Técnico organizou um ciclo de cinco conferências sobre “As Grandes Correntes da Literatura Contemporânea” numa cantina a abarrotar. Foram interventores Joel Serrão (Naturalismo), Ernesto Sampaio (Surrealismo), Vergílio Ferreira (Existencialismo), Alexandre Pinheiro Torres (Neorealismo) e Alfredo Margarido (o Novo Romance). Poderão parecer estranhos, nos dias de hoje, quer o debate quer a afluência. Mas considere-se que, ao tempo, e no informado meio estudantil, qualquer afirmação cultural representava um ponto tomado à ditadura e a enorme presença nesses colóquios significava também que se estava do OUTRO LADO, exercendo uma cidadania de participação que, fora daquelas paredes, se encontrava proibida.

Acontece que o *Rumor Branco* fora o pomo da discórdia entre a circunstância então sectária de Alexandre Pinheiro Torres e a circunstância então ressentida de Vergílio Ferreira. A polémica arrastou-se e removeu, cheia de entrelinhas e meias palavras, pelas frinchas da censura. O texto de Almeida Faria foi usado como pretexto, – passe este jogo vocabular (que também é muito sessentista). Ao ser relido hoje, e revisitada a polémica, torna-se muito claro que ambos os contendores, um a puxar pelo Existencialismo e, até, pelo *Nouveau Roman* e outro a preconizar o compromisso social do realismo socialista, estavam a passar ao lado da obra e do autor. Um equívoco. Aquilo a que os lógicos escolásticos chamariam *ignoratio elenchi*. Os bons livros não se deixam enclausurar em baluartes. O *Rumor Branco* não era a confirmação de nada. Era apenas uma obra única, singular, radicada na língua e na realidade portuguesas, geracionalmente aproximada da vontade inovadora dos jovens da Poesia/61.

Foi também o início dum percurso assinalável de um grande escritor, a um tempo profundamente alentejano, pelo vocabulário, pelas expressões coloquiais, pelas realidades descritas, pelas formas, sombras, cheiros e desvãos da casa, a demora

dolente (sublinhada nos primeiros capítulos d' *A Paixão* – e não resisto a mencioná-lo – com o recurso a um original processo de *leixa-pren*) – e, a outro, vastamente cosmopolita, em termos de localizações, personagens, alusões culturais, depuração, clareza e velocidade de escrita.

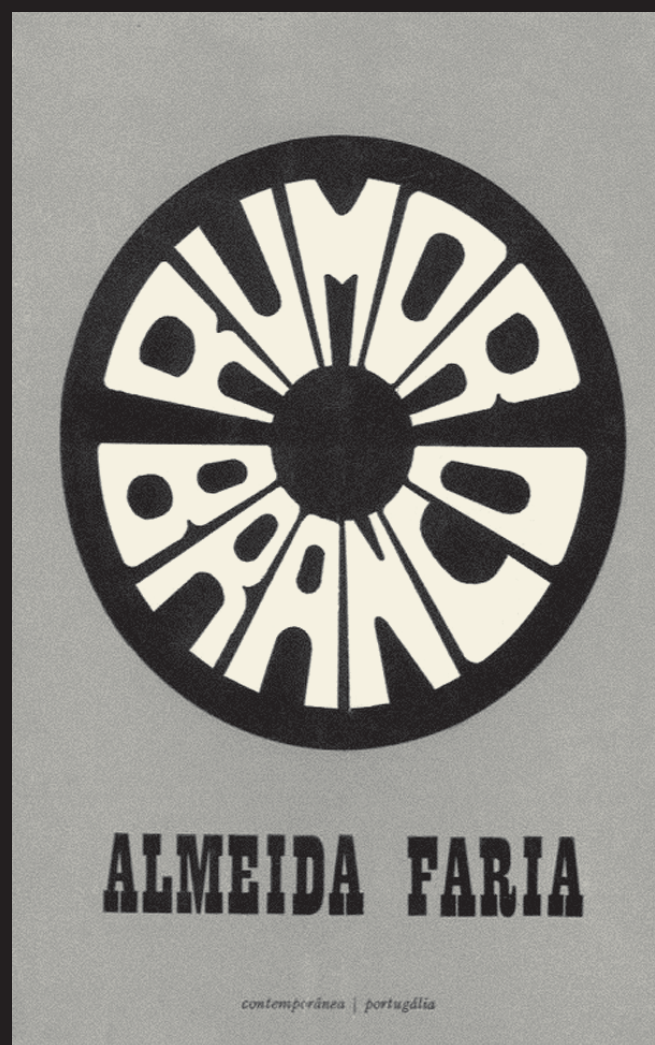
Saliento, desde o início, a inventiva vocabular, a subversão da sintaxe e da pontuação, a captação melódica da língua, as digressões inesperadas, o desenfrear obsessivo da frase. Também os rompantes de ternura, os gritos de desespero e de espanto, as cavalgadas, os abismos, as lassidões do repouso, os fulgores e névoas da corrente da consciência. Pressente-se, em toda a obra, a exigência, às vezes inquietada, consigo próprio. Óscar Lopes, Manuel Gusmão, Maria Alzira Seixo, Carlos Reis, entre outros, comentaram, com elevação, uma obra densa que se foi transformando com a própria transformação do autor e o amadurecimento da sua reflexão sobre a literatura e o mundo. A experiência da escrita encontra-se nele confessamente ligada à experiência do mundo.

Um grande escritor reconhece-se quando nos consegue surpreender e seduzir a ponto de o tomarmos como horizonte da nossa própria escrita: a cada passo, convém que nos lembremos de que ele chegou ÀQUELA distância – e seja essa consciência o rebate dum MEMENTO! Os grandes autores, os que subverteram os conformismos do seu tempo, estão lá e assombram-nos e servem-nos de padrão e de marco, ainda que a nossa rota não arribe às mesmas paragens. «Quando esbarro com um mestre, tomo o caminho inverso», disse o escritor, em tempos, resumindo que a consciência da presença dos grandes não obriga ao seguidismo.

Este meu insuficiente testemunho já vai alongado. Outras intervenções haverá mais esclarecedoras e percucientes. Não queria terminar sem citar uma observação de Almeida Faria numa entrevista: «Sempre desejei aproximar a música e a palavra».

No século XIX o crítico Walter Pater dizia – numa frase muito citada – que todas as artes tendem para a Música. Mas também não faltam exemplos de como a música aspira a todas as outras artes. Esta incomodidade, esta busca, esta insatisfação, este desassossego, este vai-e-vem, constituem a deambulação sem fim, de limite a limite, que é a própria natureza da proposta artística.

E é o desafio que nos confronta em cada obra de Almeida Faria.

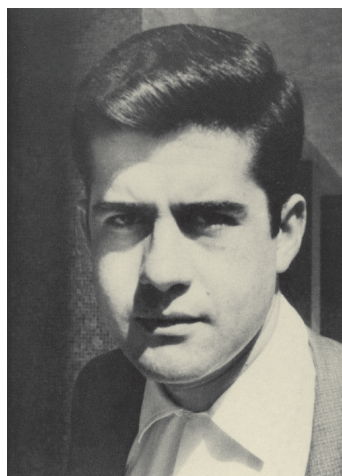


Tábua cronológica

Almeida Faria

1943

▲ nasce em Montemor-o-Novo;



“A minha cronologia está contada nas entrelinhas dos meus livros”

Almeida Faria

1962

▲ *Rumor Branco* (aos 19 anos), Portugália Editora, Lisboa (Prémio Revelação de Romance da Sociedade Portuguesa de Escritores); 5ª edição: Assírio & Alvim, Lisboa, 2012;

1965

▲ *A Paixão*, (início da Tetralogia Lusitana constituída, para além deste, pelos romances *Cortes*, *Lusitânia* e *Cavaleiro Andante*), Portugália Editora, Lisboa; 12ª edição: Assírio & Alvim, Lisboa, 2013;

1968

▲ escritor residente no *International Writing Program*, nos Estados Unidos, Iowa City;

1969

▲ escritor residente na Alemanha, como bolseiro do Programa Artistas em Berlim;

1975

▲ seleção e tradução de *Poemas Políticos*, de Hans Magnus Enzensberger, Lisboa;

1978

▲ *Cortes*, Publicações Dom Quixote, Lisboa (Prémio Aquilino Ribeiro, da Academia das Ciências de Lisboa); 5ª edição: Assírio & Alvim, Lisboa, 2013;

1980

▲ *Lusitânia*, Edições 70, Lisboa (Prémio Dom Dinis, da Fundação da Casa de Mateus); 7ª edição: Assírio & Alvim, Lisboa, 2014;

1982

▲ *Os Passeios do Sonhador Solitário* (conto), Contexto Editora, Lisboa;

1983

▲ *Cavaleiro Andante*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa (Prémio Originais de Ficção da Associação Portuguesa de Escritores); 4ª edição: Assírio & Alvim, Lisboa, 2014;

1988

▲ *Do Poeta-Pintor ao Pintor-Poeta* (ensaio), prefácio a *Spleen*, de Mário Botas, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa;

1990

▲ *O Conquistador*, Editorial Caminho, Lisboa; 3ª edição, aumentada: Círculo de Leitores, 1993;

1996

▲ *Vanitas, 51, Avenue D'Ílêna* (conto), in *Colóquio Letras*, nº 140/141, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa; 2ª edição aumentada: Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2007;

1998

▲ *Vozes da Paixão* (teatro), Editorial Caminho, Lisboa;

1999

▲ *A Reviravolta* (teatro), Editorial Caminho, Lisboa;

2000

▲ Prémio Vergílio Ferreira da Universidade de Évora; *À Hora do Fecho* (teatro), in *Retratos de Eça de Queirós*, Tormes, Fundação Eça de Queiroz, Campo das Letras, Porto;

2010

▲ Prémio Universidade de Coimbra;

2011

▲ *Os Passeios do Sonhador Solitário* (conto e libreto da cantata homónima), Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa;

2012

▲ *O Murmúrio do Mundo* (A Índia Revisitada), (narrativa de viagem), Tinta-da-China, Lisboa; 3ª edição: ibidem, 2012



Almeida Faria, Eduardo Lourenço e Vergílio Ferreira –Fontanelas, 1966



Eduardo Lourenço e Almeida Faria –Fontanelas, 1966



Almeida Faria, Eduardo Lourenço e Alberto Lacerda – Universidade de Harvard, 9 de Abril de 1984