

Foto: Isolde Ohlbaum

ALMEIDA FARIA

Almeida Faria nasceu em 1943 em Montemor-o-Novo (Alentejo).

Seguiu cursos na Faculdade de Direito e na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde se licenciou em Filosofia.

Em 1968 e 1969, estagiou como bolseiro nos Estados Unidos (Iowa City) e na Alemanha Federal, onde fez parte do Berliner Künstlerprogram no qual participaram

igualmente, entre outros, Gombrowicz, Butor, Handke, Vargas Llosa, Julián Ríos e Cees Nootboom.

Colaborou em diversas publicações colectivas, nomeadamente em revistas francesas, alemãs, brasileiras, italianas e americanas.

Os seus romances foram objecto de várias teses universitárias em Itália, Holanda, Brasil e em França.

É actualmente professor de Estética e de Filosofia da

Arte na Universidade Nova de Lisboa. Foi o primeiro presidente do Pen Club português (proibido em Portugal durante o fascismo), de 1978 a 1988.

Quando não tinha ainda vinte anos, através da experiência ousada de uma técnica e estrutura novas, assim como de uma linguagem inovadora, conquistou o merecido lugar de pioneiro no reatamento da literatura portuguesa com o seu romance «Rumor Branco».

Bibliografia

RUMOR BRANCO, romance, 1962. Prémio Revelação de Romance da Sociedade Portuguesa de Escritores. Editorial Caminho (4.ª edição, revista). Prefácio de Vergílio Ferreira.

A PAIXÃO, romance, 1965, Editorial Caminho (8.ª edição), 1991. Prefácio de Óscar Lopes. Tradução alemã: PASSIONSTAG, S. Fischer Verlag, Frankfurt, 1968. Tradução francesa: LA PASSION, Belfond, Paris, 1988. Tradução holandesa: PASSIE, De Prom, Baarn, 1991. Edição brasileira: Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1988.

CORTES, romance, 1978. Prémio Aquilino Ribeiro da Academia das Ciências de Lisboa. Editorial Caminho (3.ª edição), 1986. Prefácio de Manuel Gusmão. Tradução sueca: BROTTSTYCKEN, Norstedts, Estocolmo, 1980. Tradução parcial alemã: FRAGMENTE EINER BIOGRAFIE, L. C. B., Berlim, 1980. Tradução francesa: DÉCHIRURES, Belfond,

Paris, 1989. Edição brasileira: Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1991.

LUSITÂNIA, romance, 1980. Prémio Dom Dinis da Fundação Casa de Mateus. Editorial Caminho (5.ª edição), 1987. Prefácio de Luís de Sousa Rebelo. Tradução sueca: LUSITANIA, Norstedts, Estocolmo, 1982. Tradução parcial alemã: FRAGMENTE EINER BIOGRAFIE, L. C. B., Berlim, 1980. Tradução espanhola: LUSITANIA, Alfaguara, Madrid, 1985. Tradução grega: AOYZITANIA, Medusa, Atenas, 1990. Tradução francesa: LUSITANIA, Belfond, Paris, 1991. Edição brasileira: Difel, S. Paulo, 1986.

OS PASSEIOS DO SONHADOR SOLITÁRIO, conto, 1982. Contexto. Tradução italiana: LE PASSEGGIATE DEL SOGNATORE SOLITARIO, Linea d'Ombra, Milão, 1983. Tradução húngara: A MAGÁNYOS ÁLMODOZÓ SÉTÁI, Európa, Budapeste, 1985. Tradução alemã: DIE SPAZIERGÄNGE DES EINSAMEN TRÄUMERS, Beck

& Glückler, Friburgo, 1988. Tradução francesa: LES PROMENADES DU RÊVEUR SOLITAIRE, Revue des Deux Mondes, Paris, 1990.

CAVALEIRO ANDANTE, romance, 1983, Prémio de Ficção da Associação Portuguesa de Escritores. Editorial Caminho (3.ª edição), 1987. Prefácio de Eduardo Lourenço. Tradução francesa: CHEVALIER ERRANT, Belfond, Paris, 1986. Edição brasileira: Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1987.

DO POETA-PINTOR AO PINTOR-POETA, ensaio, 1988. Apresentação de SPLEEN, de Mário Botas, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988. Tradução francesa: DU POÈTE-PEINTRE AU PEINTRE-POÈTE, Centre Culturel Portugais, Paris, 1989.

O CONQUISTADOR, romance, 1990. Tradução húngara: A HÓDÍTÓ, Nagyvilág, Budapeste, 1991. Tradução francesa: CONQUISTADOR, Belfond, Paris (no prelo). Edição brasileira: Nova Fronteira, Rio de Janeiro (no prelo).

Rumor Branco: um título de leitura e de reescrita

Anabela Dinis Branco de Oliveira

Um rumor de polémica porque, prefaciado por Vergílio Ferreira, identificou-se com uma polémica de inovação, com o ressurgimento de uma nova literatura, um pouco cúmplice do nouveau roman mas bastante diferente das «colagens experimentais» de Alfredo Margarido e Artur Portela Filho.

Um romance que ganha o Prémio Revelação da Sociedade Portuguesa de Escritores e que também sofre o ataque de críticas implacáveis como a de Manuel Poppe.

«na onda de uma atómica melodia vieram inarmónicos gelados sons sinusoidais quais gráficas representações da função seno vieram rumores brancos absolutos filtrados vieram reduzidos impulsos estalidos mundo interplanetário e espacial do rumor branco que em si todos os rumores abrange os mundos todos.»

Rumor Branco, pág. 34, 1.ª edição, 1962

A Editorial Caminho lançou, no passado mês de Maio, a 4.ª versão de *Rumor Branco* de Almeida Faria. Reescrito sucessivamente — 1962, 1970, 1985 e 1992 — este romance encerra, no seu espaço, um conjunto de vastos rumores.

Um rumor de polémica porque, prefaciado por Vergílio Ferreira, identificou-se com uma polémica de inovação, com o ressurgimento de uma nova literatura, um pouco cúmplice do *nouveau roman* mas bastante diferente das «colagens experimentais» de Alfredo Margarido e Artur Portela Filho.

Um romance que ganha o Prémio Revelação da Sociedade Portuguesa de Escritores e que também sofre o ataque de críticas implacáveis como a de Manuel Poppe «Pareceu-me o seu estilo artificial, desnecessário e estéril (...) o jovem escritor desconhece o segredo das palavras, desconhece os segredos da arte do romance» (7).

Um romance que é alvo de uma violenta polémica, que surge entre Janeiro e Fevereiro de 1963, no *Jornal de Letras e Artes* entre Vergílio Ferreira, seu defensor, e Alexandre Pinheiro Torres. Uma polémica que ultrapassou a obra numa discussão sobre a ascensão e queda do neo-realismo, num ataque emocional, numa esgrima entre a criação e a crítica literária.

Interrogado em Novembro de 1991 a propósito desta polémica, Alexandre Pinheiro Torres confessou-me que «numa altura tão crítica do nosso país aparece um jovem com um romance completamente despolitizado».

Despolitizado? Politizado e criador de rumores de revolução numa época com referências a Simone Weil, a Marx e às palavras proibidas do Estado Novo «o comunismo nem sequer precisa de ser materialista (...) me parece um cristianismo comunista ou comunitário ou se quiseres um comunismo cristão» (8).

Rumor de revolução, na apresentação do filme «assim estes cinco irmãos se erguem figuras que embora vivas de carne e osso e dor e fome não deixam de ser eternos símbolos deste nosso tempo ainda decadente. Vicieno o proletário aspirando a pequeno burguês» (9).

Rumor de mudança na expressão musical «na lenta canção pelas

vagas da feira destruída (...) as rolas presas de um grande sen (...)» (4); na caracterização da fôrça colectiva «em vez de andarem, ciosos como são da sua liberdade, à foice jogados ou à rabiça da charrua, por uma tuta e meia ao fim de contas.» (5); nas imagens e metáforas «num apelo furioso e puro de galo, num doce cantar de rouxinol a quem vazaram olhos para melhor cantar, bárbara ilusão» (6); na denúncia de uma guerra colonial «coitado daquele rapaz que hoje morreu a meu lado lutando viera para a guerra com os sonhos todos que os homens cruéis ainda lhe permitiam deixou lá longe a jovem que o amava tanto e no ventre tinha um filho dele» (7).

Rumor de uma revolução adormecida, de um neo-realismo «mascarado», de um naturalismo de Zola, num cenário de *Germinal*. (capítulo 5).

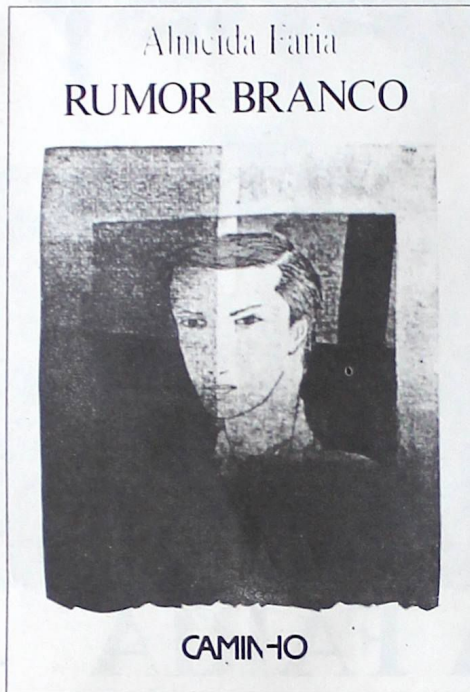
Rumor de uma revolução abortada, de perseguição, exílio, traição, prisão e suicídio. Rumor de desencanto porque Daniel João é o assumir de uma revolução falhada porque *Rumor Branco* é «um olhar frio sobre a utopia revolucionária» (8).

Rumores de polémica porque é um romance que transmite influências de inovação. É um romance experimental inserido num itinerário de romance novo (9).

Um romance que encerra rumores de inovação com influências de Beckett numa espera de Godot, «nos adolescentes e nos crentes e nos ateus esperando que chegue um novo deus um godot ou um charlot em todos os que não esperam em todos os que já não esperam» (10), metaforizada numa cave de Paris, identificada com um exílio «digo-lhe que sou português e que aproveito minha forçada estadia para estudar alguma coisa de arte.» (11).

Influências de Beckett na gestão de um absurdo — «o ser e o vazio, o ser e o zero, o ser e o absurdo, porque o absurdo é bem o não ser, o que não é, o absurdo não é, embora exista» (12) e numa gravidez platónica de Regina (13).

Rumores de inovação na valorização de uma transição numérica intertextual: os preços do Natal no bairro de lata e a pauta de Stockhausen, tal como Robbe-Grillet em *Les Gommés*.



Capa: Pintura de Mário Botas.

Rumores de um título, de um romance-poema. Leitura de um poema branco onde tudo se reflecte. Branco que tudo abraça.

Lesmos um branco de neveiro e de onírico. Um neveiro branco de reflexão (14), de contraste poético (15), de incerteza (16) e de análise literária (17).

Um poema branco, o branco da morte. De uma morte que é vista e sentida de formas tão múltiplas. Um rumor branco de morte na mãe de Graça, no crime de Custódio, na queda onírica e no afogamento de Growinsky, no suicídio prisional. Rumor branco de uma homenagem à morte inscrita no cruzamento frásico entre o poema gravado e a conversa telefónica com Pedro, no horror da não vida, no mito quinhetista e inquisitorial de uma balada escocesa (18), na dimensão total da palavra aborta «ele soube que o fim seria assim, sozinho depois da morte dela, não morte para a morte mas para a vida, a paixão abortada pela morte dela para a vida fora o fim, verdadeiramente o fim, antes da revolução abortada e do julgamento abortado e da longa clausura de vinte e cinco anos abortada» (19), e na descrição intensiva do suicídio e da morte arqueológica (20).

Rumor Branco é uma expressão de dualidade, uma dualidade de sentidos sinestésica e estrutural.

Dualidade de personagens por

que há um sucessivo processo de identificação de um duplo Daniel João. Uma dualidade essencialmente demarcada no diário que contém referências comuns a duas possíveis personagens, reescritas diferentes de uma mesma pessoa? Dualidade porque há «duas possibilidades de realização da mesma personagem» (21).

Dualidade de espaços porque transporta o contraste entre Paris e o Alentejo. No 2.º capítulo temos a força viva de um Alentejo (campa vila de Montemor p. 52), de bailes, charneca, touradas, cores, mitos pagãos e religiosos, oralidade e transcrição fonética de uma pronúncia, força das cantigas, rimas e ritmo. Um Alentejo de preconceitos sociais descritos na mãe de Maria da Pureza, um Alentejo que já é indicio do ambiente de *A Paixão*. Um Alentejo que contrasta com Paris dos poetas, dos pintores e dos amantes exilados dos anos 60.

Dualidade de espaços inscrita numa dualidade de tempos. Tempos de reflexão e de escrita, tempos eternizados e intemporais, tempo que corre, que passa durante 25 anos numa cela e que se corta nos pulsos de uma realidade porque só pode existir num diário de datas múltiplas. Tempo irreal, com uma hora universal, de contrastes e incoerências. Uma 25.ª hora reflectida por Daniel João, em Paris (22).

Dualidade de narradores, numa amalgama de pessoas verbas

diversificadas, de vozes «intersticiais» em cada fragmento, numa fusão entre o pensar e o dizer, entre o onisciente e o discurso directo. Narradores, ao mesmo tempo, objectivos e subjectivos porque contam um filme de duas maneiras, porque fazem a focalização cinematográfica do elemento humano (23).

Dualidade de discursos, rumor de uma voz criadora que se define na escrita, rumor de frases labirínticas, de expressões que se reencontram e se repetem através do valor simbólico da anástrofe e da aliteração, das marcas da oralidade, da multiplicidade de discursos, da fusão de sons e de sensações, da irreverência sintáctica, num mascarar de discursos directos numa linha contínua de palavras inseparáveis que transmitem uma carga de oralidade rítmica e acelerada (24).

Rumor Branco é também a exigência de uma nova leitura porque a atitude do leitor não pode ser passiva. A estrutura narrativa, o processo discurso existe transparente para ser analisado, interpretado e criticado. O leitor «deixa já de ser um espectador impotente e vê-se obrigado a um constante trabalho de decifração analítica, de desmontagem e de participação directa» (25).

Segundo Maria Alzira Seixo «Rumor Branco é uma obra de leitura incómoda (...) incómoda porque não se oferece ao leitor como coisa definitiva e acabada, antes como um potencial de ambiguidades e polivalências, dando toda a margem a desenvolvimentos imaginários, a realizações individuais por parte de quem a lê» (...) «é um livro feito para despertar e não para embalar».

Rumor Branco exige do leitor (26) e exigiu de si próprio. O esforço contante de novas leituras conduziu ao esforço sucessivo de novas reescritas.

Rumor de reescrita. Uma reescrita que existe porque a língua evoluiu, porque os anúncios publicitários são diferentes — é notória a evolução nas diversas versões numa aproximação a outras passagens de *Lusitânia* — porque a irreverência sintáctica tomou novos rumos, porque o filme Rocco e seus irmãos já não tem o mesmo valor semântico.

Uma reescrita que existe porque o leitor não é o mesmo. O leitor exige uma transformação da leitura. A reescrita sucessiva dividiu o romance em fragmentos, tornou-o mais curto, concedeu-lhe um tempo de discurso mais rápido, um novo arranjo gráfico que destaca reflexões, poemas, letras de canções, sons de feira, explícita passagens e situações, muda palavras e realidades.

Em entrevista ao JL de 22 a 28 de Maio de 1990, Almeida Faria

afirma «Não me revejo já no *Rumor Branco*». No entanto, mais uma vez empreendeu uma nova versão.

Uma nova anti-versão, uma reescrita.

Uma reescrita que nos oferece transfigurações de um romance experimental que se espalha com um rumor branco definido por sucessivas variações cromáticas.

NOTAS:

1) «Rumor Branco de Almeida Faria», *O Tempo e o Modo*, n.º 2, 1963.

2) *Rumor Branco*, 1.ª edição, Portugal Editora, 1962, p. 31.

3) R.B. p. 42

4) R.B. p. 50

5) R.B. p. 57

6) R.B. p. 105

7) GRAÇA MOURA, Vasco, «Sobre Agustina e Almeida Faria», *Colóquio Letras*.

8) OLIVEIRA, Anabela, «Portugal: do Nouveau Roman ao Romance Novo — um itinerário experimental», *Letras & Letras*, n.º 45, 17 de Abril de 1991.

9) R.B. p. 101

10) R.B. p. 69

11) R.B. p. 67

12) R.B. p. 26

13) R.B. «morte de várias noites quase brancas» p. 71 «olhei por acaso o mudo crucifixo pregado sobre a cama e com a irrealdade de uma noite de névoa ele me foi subitamente revelado (...) e a visionária visitação crespuscular me invade e uma névoa translúcida e humana se levanta das ruas.» p. 73

14) R.B. «no delírio de brancura uma névoa de sangue o desespero da morte e da queda do homem por cima o céu imóvel de um azul frio e puro uma flor braca à beirada do caminho ergue-se humilde», p. 103.

15) R.B. «do meu horóscopo eternamente branco» p. 108.

16) «o diário de Daniel João que trazia consigo um «pesadelo branco», p. 148 — «tempestades brancas», p. 156.

17) «recuado século décimo sexto desta nossa tão nossa era de graça e de desgraça de cristos crucificados cuspidos e apedrejados» p. 26.

18) R.B. p. 146

19) R.B. p. 169

20) SEIXO, Maria Alzira, A palavra do Romance — ensaios de genologia e análise ed. Horizonte Universitário, 1963, p. 202.

21) R.B. p. 74, 75 e 76.

22) R.B. p. 43 e 44.

23) R.B. «como está passou bem muito obrigada, etceteralfal, stitipetepoquer».

24) FERREIRA, João Palma, *Préfito Imperfeito*, ed. Estudos Cor, Lisboa, 1974, p. 154.

25) «La littérature nouvelle ne s'adresse pas à un public qui existe déjà (...) obtenir des la sortie, le tirage de Troyat et de Sagan assure que le livre n'apportait rien de nouveau: il y avait déjà tout un public prêt à le consommer, comme il y a tout un public prêt à consommer la prochaine récolte de pommes de terre.» Robbe-Grillet, *Colloque de Cerisy*, 1971.

Três perguntas

Concepção de José Emílio-Nelson

De Mário Cláudio A. Almeida Faria

Em que termos é que a precocidade literária, de que foste exemplo notório, te marcou o percurso do trabalho, e a reacção a ele, por parte da crítica e do público?

Alguns, nos corredores obscuros da infância, entre pressentimento e pavores, há quem se torne potencialmente criminoso e há quem se arrisque, cedo ou tarde, a vir a ser escritor. Só por acaso não me revelei como delinquente juvenil, mas quase: tive o desplante, aos dez anos, de concorrer a um prémio com «Rumor Branco», uma ficção fragmentária e furiosamente adolescente. Calhou ser premiado por unanimidade, mas não faltaram na imprensa e na rádio ataques contra o meu crime de lesa-lingua-pátria.

Confesso que tomei gosto à excitante mistura de elogios e apupos. Assim aprendi que é impossível agradar a todo o mundo permanecendo fiel a si mesmo e sem ceder às tentações do efeito fácil. Foi uma espécie de vacina: perdi, como convinha à minha preguiça, a urgência dos recém-chegados e a pressa de publicar por publicar. As peripetias em redor desse romance só tiveram o inconveniente de agravar a minha desgraçada vocação para a provocação, um prazer mais forte que eu, um fascínio por irritar e correr riscos. Nada me atrai tanto quanto ser, até para mim, imprevisível.

Para grande perturbação dos que me tinham já definitivamente definido, apeteceu-me a certa altura desamarumar e arejar alguns esquemas existentes. Recorri então a processos de aparência clássica, como o romance epistolar e o romance de formação, subvertendo-os pela ironia e até pelo rocambolesco. Com as devidas distâncias e vénias, seguiu a lição de Drummond quando poeta que, «como ficou chato ser moderno / Agora serei eterno».

Reconheces-te intérprete de uma certa realidade mitológica portuguesa, e admittes que ficarás como tal, na história de uma literatura?

Se as histórias da literatura me concederem uma linha ou duas, prefiro que me chamem isso a outras coisas piores. Reconheço que um dos meus gozos é pôr os

mitos nacionais de pernas para o ar, desrespeitar os delírios da «Portugalidade», o que não pode senão incomodar os hiper-nacionalistas actuais. Nessa tarefa gostaria de afiar e afinar armas mais subtis que as do sarcasmo, de tão pesadas tradições em Portugal.

Gostarias de receber o Nobel?

Tenho ambições menos triviais. Oxalá os deuses me protejam da febre sazonal daqueles que, todos os anos, ao cair da folha, sonham com a dourada coroa de louros que por vezes aterra na cabeça errada, o que a leva rapidamente a murchar. Algumas das aventuras mais sérias do século, em prosa ou verso, não foram contemplados pelo Nobel. No discutido contencioso contabilístico entre preferidos e preteridos, o saldo positivo tende a pender para o lado dos não-nobelizados. Isso me parece normal. A originalidade autêntica nem sempre é logo evidente e nunca para muita gente.

De Mário de Carvalho a Almeida Faria

Quando o «Rumor Branco» foi publicado, com o reconhecimento praticamente unânime da crítica, o Almeida Faria era ainda muito jovem.

Como reagiu então ao êxito do seu livro? E como correu a sua integração no meio literário? Ocorre-lhe alguma situação desse tempo que mereça ser contada?

O reconhecimento não foi, nem de longe, unânime. Só que das críticas negativas já ninguém se lembra. O discreto sucesso causou-me certo ceticismo: alguns dos meus autores preferidos tinham passado despercebidos durante anos, ou durante toda a vida. Não estaria eu a começar mal? Quando um cavalheiro de extrema direita denunciou no rádio o meu sacrilégio contrá a sintaxe e os eternos valores lusitadas, aí fiquei mais tranquilo. Talvez afinal eu fosse pelo bom caminho.

Não me vejo integrado no meio da literário, e conto continuar assim, fiel ao, em regra, pejorativo epíteto de «estrangeirado».

Fulanos como eu, com esta lastimosa tendência para contrariar padrões e padrões dominantes, não são integráveis. Por razões várias, nenhum escritor deveria aliás deixar-se integrar.

Em declarações públicas, o A. F. tem mostrado algum agastamento em relação a certa crítica que se pratica para aí.

Acha que faria falta uma «crítica da crítica», com espaço regular nos jornais? Se sim, estaria disposto a fazê-la?

Nem é agastamento, é sobretudo afastamento. Não consigo adaptar-me à «cultura em segunda mão» que pontifica nos jornais e revistas, imitando os tiques da moda, pondo num pedestal as mais pírosas e pretensiosas produções parisienses, deliciando-se com banais best-sellers americanos ou ingleses.

Os escritores costumam ter dúvidas; a «cultura em segunda mão» vive cheia de certezas absolutas. Daí a impossibilidade de diálogo. Por feito, por fastio, ou por receio das represálias, a maioria dos intelectuais opta por calar-se; outros resolvem «vender nas entrevistas sorrisos fatigados, comprados aos dentistas», como dizia o velho Junqueiro. Não tenciono calar-me completamente; mas por outro lado falta-me a vocação para o martírio. Nada mais inglório e masoquista que criticar a crítica.

Continua a achar que os escritores portugueses têm falta de imaginação? Foi exactamente isso que disse numa certa entrevista ao J. L.?

Não sei se seria exactamente isso ou se o entrevistador resumiu numa simplificação excessiva. As minhas esporádicas declarações aos jornais, apesar da desenvoltura característica dos tímidos, têm sempre, em graus diversos, algo de sincero. Repensando essa afirmação, sou levado a reconhecer que as lusas letras são de facto menos imaginativas que as nossas vizinhas. Nunca nos saiu em sorte nenhum Dante ou Cervantes, Swift ou Sterne, Rabelais ou Flaubert. Nenhum dos nossos heróis literários tem a universalidade de figuras fictícias como D. Quixote ou Sancho, Bouvard ou Pécuchet,

Gargantua ou Pantagruel, Shandy ou Gulliver. Ou estarei enganado?

De José Saramago a Almeida Faria

Julgando pelas aparências, as suas relações com a crítica não são boas. Há culpados nesse conflito? Que diferença encontra entre a opinião de um crítico e a opinião de um leitor? Não são ambos críticos? Se os leitores pudessem tornar públicas as suas opiniões, como reagiria?

Conheço críticos excelentes mas, que me lembre encontrei a crítica, pessoalmente. Logo, nunca tive «relações» com ela. Hoje em dia é um perigo ter «relações» com uma desconhecida. Onde há «relações» há reciprocidades, cumplicidades, coisas «íntimas». Tempos houve em que as escaramuças entre escritores e recensionistas eram renhidas, de vez em quando divertidas, ainda que a difamação literária se revelasse pouco rentável a longo prazo. Reconhecendo talvez a inutilidade dessa vetusta luta, alguns de nós optaram, muito pós-modernamente, pela boa vizinhança, pelas pancadinhas nas costas, pela piscadela de olho, por outros mais discretos cachimbos da paz. Até se assiste à «promoção» de escritores a objecto de semi-peep-show, filmados e fotografados como imagens-de-marca diante da estante carregada de calhamços, ou em flagrantes mundialidades. A tão citada e insultada Torre de Marfim deve estar reduzida a meia-dúzia de inquilinos!

Fora de brincadeiras: convém distinguir entre a agitação dos media e a obra em si. Confundir os dois é pecar por falta de rigor na linguagem. O censor pretende perceber, «em cima de hora», tanto o produto de rotina quanto a obra fora das normas e das modas. Tarefa para a qual, além de um trabalho dos diabos, são necessários talentos que o estudo afina mas não dá, e cuja falta conduz ao mal-entendido, ao bombástico juízo definitivo impróprio para consumo na *saíson* seguinte a ser emitido.

Claro que há livros e livros. Ler uma obra, caso se trata de uma obra mesmo, exige paciência e persistência. A obra mede-se pela resistência que nos oferece. É difícil superar tal resistência, leva tempo. O bom leitor precisa de tempo. Aqueles que, pelo contrário, semana após semana rece-



Ilustração de Mário Botas para *O Conquistador*, de Almeida Faria.

bem pacotes de literatura, transformam-se, salvo as habituais excepções, em recensionistas, recepcionistas de livros. Condenados à leitura, vêm-se frequentemente forçados a ler em diagonal, na mira de conseguirem tirar dali coisa de jeito. Voltare reparou na vantagem que os recensionistas têm em dizer «mal das obras boas e bem das más». E concluiu que «quando mais o crítico ataca um homem acreditado, mais está seguro de ganhar com isso; vive alguns meses da reputação do seu adversário».

Diz-se que a literatura portuguesa está de boa saúde e prospera razoavelmente. Como conhecedor que é do que se escreve lá fora, que juízo relativo faz do que se escreve cá dentro?

A literatura portuguesa vai indo, como o resto. Não me atrevo a dizer que prospera. A prosperidade é coisa de finanças e negócios, não das artes. Comparações com «lá fora»? Para mim, as literaturas não são seleções nacionais. Cada escritor a valer é um país. Alguns são continentes. Alérgico a qualquer género de nacionalismo, dos literários aos culinários, e conhecendo apenas o que se escreve em meia dúzia de línguas, com que direito estabelecerá hierarquias? O tempo, crítico infalível, irá decidir.

Com O Conquistador parece ter-se quebrado, quer no

plano formal quer no plano temático, uma certa linha de continuidade que singularizava os seus romances anteriores. Que foi que o levou a isso? O sentimento de ter-se esgotado uma fórmula feliz? Simples vontade de andar por caminhos novos? Pode um escritor «renovar-se»? Como?

Tenho horror a repetir fórmulas, incluindo as minhas próprias. A ciência é que se socorre de fórmulas. A arte, se não se resigna ao simples artesanato, demanda de cada vez a forma adequada, tenta evitar fórmulas gastas. A recusa em pisar trilhos usados fez-me agarrar recentemente num tema diferente, num tom que deixou perplexos uns, outros com dúvidas: foi «O Conquistador», cujo último capítulo, percorrido pela nostalgia e pela melancolia, levou alguns a interrogarem-se sobre as minhas intenções. O leitor lusitano vulgaris só se convence de que um texto é sério se ele for patético; habituado ao sentimentalismo luso-lírico, não acredita que a ambiguidade e a ironia possam ser seriíssimas.

Nem sequer me afastei, afinal, das obsessões iniciais. No prefácio ao «Rumor Branco», que há já três décadas reacendeu a *querelle des anciens et des modernes*, Vergílio Ferreira falou em «erotismo e metafísica». De que trata «O Conquistador», senão disso?

Almeida Faria, O Conquistador

Irwin Stern (U.S.A.) (1)

Uma quase mórbida preocupação com o passado e a sua importância para o presente e o futuro continua a percorrer o diálogo cultural em Portugal, apesar da visão prospectiva que está na base da adesão do país à CEE. A «hagiografia» do Rei D. Sebastião regressou ao centro deste diálogo em 1990. O filme «Non, ou a vã glória de mandar» do cineasta Manoel de Oliveira é um tratado sobre o valor simbólico da guerra para os portugueses, dos tempos medievais até às batalhas coloniais em Angola, que terminaram em 1974. O filme é dominado pelos ideais e pela imagem do «rei virgem» D. Sebastião que conduziu Portugal a uma total derrota nacional no campo de batalha de Alcácer-Quibir em 1578. O Sebastião de Manoel de Oliveira é um dirigente débil e inocente, cuja herança mística se tornou e permaneceu um modelo para o «indomável» espírito português.

O romance de Almeida Faria *O Conquistador*, publicado em 1990, é uma outra perspectiva de D. Sebastião — bem radical e polémica, aliás. Este «conquistador» é um Sebastião dos nossos dias que tem seu nascimento, simulta-

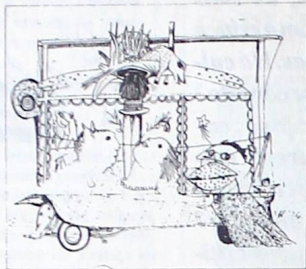


Ilustração de Mário Botas para *O Conquistador*, de Almeida Faria.

neamente natural e (como convém a um verdadeiro descendente da mitologia portuguesa) sobrenatural, em 1954. Em sete simbólicos e irónicos capítulos (enriquecidos com desenhos do falecido artista português Mário Botas), Sebastião narra a sua vida — até 1978 — na forma de uma memória, um *quase-Bildungsroman*. Ele herdou algumas características físicas de D. Sebastião, mas, como o seu antecessor de quinhentos, está preocupado sobretudo com conquistas — sexuais (tantas quanto possível), em vez de territoriais. Como os navegadores portugueses de antanho, é um «viajante desde o berço». A sua vida está ligada a fluidos: ele cresce num farol, sobrevive a muitas tempestades, tem precoces ejaculações nocturnas e consegue a sua melhor conquista (sexual) no Atlântico. O seu mundo é de infundáveis maravilhas, pesadelos e jogos fantasmagóricos em que os mitos se apresentam como eternas realidades sensuais. A sua vida «real» é uma batalha cómica contra entranhadas superstições e preconceitos portugueses. Tendo começado cedo a pensar e agir pela sua cabeça, nos parâmetros da existência portuguesa dos anos 60,

Recortes

«É, sem reservas, um breve grande livro, divertido, original, surpreendente e sobre si mesmo fechado como um teorema explosivo, melancólico e eufórico ao mesmo tempo. A subtil alternância de ritmos, o jogo entre a ironia e a seriedade dão uma densidade ao texto que transfigura em fábula e mito o que podia não ser mais que o *trouvailler*. Afinal, entre o D. Sebastião liberto (e libertino) e o amoroso, é o último que sobe aos céus.»

Eduardo Lourenço

«O romance mais estimulante do ano foi *O Conquistador* de Almeida Faria, um dos melhores romancistas de Portugal actual. A ambivalência semântica do título *Conquistador/Sedutor* é a chave para a compreensão de uma complexa história de mitologias e auto-

ilusões nacionais. Marcado pelo destino, e através de várias fases da experiência crótica, o herói alcança um conhecimento que desafia a imaginação do leitor. Escrita com verve e humor, a narrativa ascende a um cume inédito até hoje na ficção portuguesa. O *Conquistador* é uma fábula excepcionalmente impressionante sobre a descoberta do eu e da consciência da condição humana.»

L. S. Rebelo (Encyclopaedia Britannica)

«O crime de *O Conquistador* é ser tão legível, divertido e inteligente. Não parece um romance português.»

Miguel Esteves Cardoso

«*O Conquistador*, obra-prima da ficção contemporânea.»

José Emílio-Nelson

aos vinte e quatro anos retira-se do mundo para se tornar um expatriado emocional em estado de auto-análise: quem é ele realmente? quem foi ele? quem virá a ser? Em resumo, representa o dilema nacional.

Almeida Faria tece uma densa comédia negra de subtis duplos sentidos em níveis filosóficos, linguísticos e ideológicos. A flutua, onírica atmosfera do romance é certamente um reflexo di-

recto da existência de Portugal desde o Século XVI. A incapacidade de resolver o seu dilema histórico deixou Portugal e o seu povo à deriva. Este grande romance de Almeida Faria provocará certamente um escândalo.

(1) Irwin Stern, Universidade de Columbia. Originalmente publicado em «World Literature Today» (E.U.A.).

(Tradução de JOÃO PAULO MONTEIRO)

DEPOIMENTOS DE

Eduardo Lourenço

Como se soasse o «gong» acabo de ler as últimas linhas do «Cavaleiro Andante». É um belíssimo livro. Livro sem mais, texto onde acaba por se apagar o que no começo é combate entre puro imaginário e reflexão. Não sei por que lembrança de qualquer nota crítica, ficara à espera (temendo) não sei que visão híbrida, estetizante, da época paranoica que serve ao romance de quadro e pano de fundo. Encontrei-me com um texto grave, escrito menos sobre a miragem abrilesca e seus fantasmas, que sobre o tempo de morte iluminada de Veneza. O referente político e sociológico dissolveu-se numa única música que aos poucos penetra e invade tudo como a água alta de Veneza. O «Cavaleiro Andante» é um magnífico oratório, a várias vozes, a uma voz dupla e dúctil no seu êxtase e no seu pânico, cantata não apenas melancólica mas intensamente desesperada de «amor e morte» como se diz no «Tristão».

É pouco importante sentir aqui e ali reticências diante de uma visão da nossa fantasmagoria «revolucionária» descrita ao vitríolo, aliás com inegável eficácia. Por mais sintonizado que se esteja com essa face-diatríbe (e eu

estou) não é ela que suscita a mais funda adesão. Não se foge ao destino, nem ao do sarcasmo e raiva nem ao da devastadora cumplicidade nossa com a melancolia e a tristeza. O que deixa impressivo eco neste livro são as inumeráveis passagens onde essa melancolia, mesmo domesticada, aflora. O destino de André, esse voo direito ao nada, para citar outrem, apesar de tudo, salvo, mais do que o resto subtrai o «Cavaleiro» à tentação de texto-constatação em texto ping-pong de refinado recorte, para lhe conferir na sua órbita e na sua luz uma configuração elegiaca, dolorosa e poderosamente escrita. Falo do destino de André, mas dele fazem parte todos os fios que atam a sua vida exemplarmente «perdida» à perda geral, ou ao sentimento latente em todos os «personagens» de análoga perda.

A saga familiar, alentejana de origem, nesta última metamorfose adquire uma amplitude, e finalmente um estatuto mítico que tornam o «Cavaleiro» não apenas o mais sério, complexo e profundo eco do que chamarei a «ressaca imperial» (já era tempo) mas igualmente uma convincente encarnação da mais geral ressaca ideológica e histórica que a todos nos envolve e submerge. À flor da

vaga a fulgurante, a frágil barca do amor, de que no texto se seguem como num sismógrafo as visíveis e invisíveis oscilações, a vertigem sem nome, a presença um pouco aflita (e aflitiva) de um terror ou de um pânico que bastam para equilibrar o que possa haver de «boa consciência» na atitude puramente «exterior» dos dois principais passageiros dela.

É-me difícil exprimir a minha reacção «à chaud». Por enquanto está: a de um texto que atravessa diversos escolhos, com marcas à vista, num primeiro andamento parecendo apenas de uma situação exterior, perspectivada segundo ângulos aleatórios ou voluntaristas e num segundo rearticulando os pseudo-monólogos numa visão englobante que os ressitua e recria, instituindo assim a sua necessidade propriamente romanesca e subtraindo o «Cavaleiro» ao mero (embora precioso) destino de diário-romance. Paradoxalmente (ou não?) é o mais intensamente profissional que assegura ao «Cavaleiro» o seu mais forte impacto, não esquecendo a maneira subtil como a aventura subjectiva é recriada ou ascende a uma codificação mítica expressa mais reescrita com grande originalidade.

Vergílio Ferreira

Almeida Faria irrompe na literatura com um livro explosivo — o romance *Rumor Branco*. Para ele escrevi um prefácio, o primeiro que até hoje escrevi e que espero seja o último. Deste livro o seu autor pensa hoje pouco bem, no duplo sentido da expressão — ser pouco bem o que pensa e não ser louvável esse pensar. Um livro jovem é quase sempre excessivo pelo excesso da juventude. Mas o excesso de uma autenticidade corrige-se por cima e não por baixo. Livro existencial (não «existencialista», por favor), livro de ressonâncias «metafísicas» e do «novo romance», não é para mim, decerto, o seu «melhor» romance, mas aquele que eu mais prezo. Na ressaca desse entusiasmo, Almeida Faria guarda ainda o bom sabor desse seu primeiro livro, equilibrando-o nos excessos e realizando o que julgo até hoje o seu melhor romance — *A Paixão*. Não me é fácil entender como integrar esse livro na *Trilogia Lusitana*. Porque essa *Trilogia* dá-nos conta da viragem de 180 graus, marcados acentuadamente no *Cortes*, que é o painel central desse tríptico. Tal viragem excessiva tem uma razão que o não é — justamente a moderação do «excesso». Penso assim que Almeida Faria está agora particularmente apetrechado para o seu *opus magnum*, que estou certo, virá um dia a escrever. Ajudá-lo-á



Ilustração de Mário Botas para *O Conquistador*, de Almeida Faria.

talvez nisso o espectáculo do mundo com a sua crise, de uma evidência que encandeia os mais cégos, nomeadamente com a liquidação do grande logro a Leste e com ele do último sucedâneo mítico do grande mito que se perdeu. É a hora de um grande balanço para todos os escritores que esse logro subscreveram, e mormente para Almeida Faria que só lhe subscreeva a ressonância. E talvez assim ele repasse toda a sua obra realizada e nos dê uma síntese dos

dois excessos, em que a própria negregada «metafísica» não seja de esconjurar, e a profecia que arisque no final do meu prefácio se venha inteiramente a cumprir. Almeida Faria é um dos nossos poucos escritores que escreve bem. Espero que a sua orientação temática seja ainda melhor. E não valeria a pena dizê-lo, se se não justificasse esse dizer com a grande probabilidade quase certa de que assim será.

Cortes na continuidade de A Paixão

Oscar Lopes

A concepção geral deste romance está no título, e é um cortar, um fosso entre um certo número de coisas em decadência. O Eduardo Lourenço apresenta «Cortes» como sendo uma retrospectiva sobre o 25 de Abril, porque foi publicado em 1978 embora a acção se situe em 1974. Ora quando se lê «A Paixão», que é anterior ao 25 de Abril, vê-se que já estava em curso esta transformação, sente-se que se está a caminhar para um 25 de Abril. Já aí havia corte, já os camponeses não aceitavam a propriedade indiscriminada da terra, os filhos já não aceitavam a autoridade, toda a estrutura patriarcal estava em crise. Não me parece pois que «Cortes» seja um romance retrospectivo: ele está na sequência natural da outra peça do díptico que estes dois romances são.

Há enfim uma acumulação de vulgarismos, de fraseado de registo corriqueiro, duro, e até calão e obscenidade. É portanto um romance de rompimento, sem herói negativo.

A cerca deste romance há já, que eu saiba, pelo menos dois bons estudos: Um da Maria Alzira Seixo, incluso no volume «A Palavra do Romance» que ela acaba de publicar; e o estudo prefacial do Manuel Gusmão. São estudos modelares como análise sintática. Em literatura, como em linguística, nos anos 50-60, a análise foi predominantemente sintática quer dizer: presta-se mais atenção às estruturas, às configurações, do que ao significado, à intenção do autor. Até o ajuizar de uma obra pelas suas intenções foi considerado, por uma escola americana bem conhecida, como uma falácia, uma falácia intencional.

Acontece que eu tenho muitas afinidades com a Alzira Seixo e com o Manuel Gusmão, até mesmo ideológicas. Mas pertencem a outra geração e não consigo desligar uma análise sintática (análise de formas, de estruturas) de uma análise de significado, de uma análise semântica. O que eu gostava de fazer aqui, se tivesse tempo, era a conjugação entre uma análise sintática e uma análise semântica.

Tanto em linguística como em teoria da literatura ou em crítica da literatura, o método é este: quando a gente sente qualquer coisa de diferencial, do ponto de vista formal, isso com certeza uma significação. Se salta à vista é porque há uma intenção. Há um traço saliente do ponto de vista narrativo, do ponto de vista lexical, de um ponto de vista qualquer formal. Se algo sobressai pergunta-se: porquê? o que é que isto significa? Se lemos uma obra e sentimos que ela tem uma certa intenção, um determinado significado, é muito mau transmitirmos apenas a intenção ou o significado, sem apontar o traço formal a que está ligado. Isso é que seria falácia intencional. Falácia na medida em que, sem justificação que tenha a ver com micro-estruturas da obra, se pretendia falar do seu significado.

Ora «Cortes» merece uma análise complexivamente sintática e semântica. Mas aquilo que eu vou fazer é um pouco complementar a análise formal, sintática, estrutural, feita pela Alzira Seixo e pelo Manuel Gusmão. Este romance está na continuidade de «A Paixão», muito mais que os romances que se lhes seguem, até mesmo do ponto de vista da estrutura.

Basta dizer que os dois romances seguintes, «Lusitânia» e

«Cavaleiro Andante», têm uma estrutura de romance epistolar, enquanto «Cortes» se aproxima muito da estrutura do primeiro romance: há uma sequência de secções e cada secção está colocada do ponto de vista de uma personagem. Essa personagem, nos primeiros capítulos de «A Paixão», aparecia nomeada logo no título; enquanto em «Cortes» aparece indicada no início de cada capítulo. Depois deixa de ser indicada, e isto, só por si, parece-me muito significativo. O elenco das personagens é fundamentalmente o mesmo, e até o lugar da acção não diverge muito. Passa-se sobretudo numa vila, Montemínimo, e uma parte em Lisboa, mas ainda não há o despegar, em relação ao país, que vamos sentir na «Lusitânia» e no «Cavaleiro Andante».

Por isso digo que «Cortes» está muito próximo ainda de «A Paixão». De novo só aparece Marta, que vive numa república de estudantes de Belas Artes em Lisboa, e que tem relações íntimas com o protagonista, J. C., João Carlos. E como é concebido este duo, este dueto, este díptico de «A Paixão» e «Cortes»? Dentro da tetralogia, com efeito, estes dois livros constituem um díptico e estão muito ligados. Há neles uma metáfora da Paixão, da Páscoa, da Ressurreição.

«Cortes» passa-se num sábado que, se fosse uns anos atrás, se chamava Sábado de Aleluia. Mas agora a Aleluia passou a ser à meia-noite de sábado para domingo, e não às nove horas da manhã como no meu tempo. Eu ia à missa e lembro-me bem que estava tudo coberto de panos pretos, e de repente puxavam os panos pretos e soltavam umas pombas, gritavam «aleluia, aleluia, aleluia». Hoje, e dentro do âmbito cronológico de «Cortes», o sábado ainda não é de Aleluia, e portanto estamos ainda na Semana da Paixão, na semana do *pathos*, do sofrimento.

Em que consiste este sofrimento? Curiosamente, na Paixão de Cristo, é o Pai que sacrifica o Filho, enquanto «Cortes» apela para algo que é, civilizacionalmente, mais antigo que a Paixão de Cristo. O que acontece em civilizações antigas é a morte ritual do Pai, a morte ritual do Rei, a quem sucede o Filho. Aqui também quem morre é o pai, e quem lhe sucede é o filho, que rompe com o pai e com tudo aquilo que o pai representa. É assim uma Paixão, no sentido de que uma família de proprietários rurais alentejanos se naga a si própria. O

filho mais velho rompe com a pregenitura, com a propriedade rural, o que é já um corte. Mas há muitos mais cortes além deste. Sente-se uma rebelião latente por parte de tudo quanto é servo. Piedade, a cozinheira, em dada altura, quando sabe que o patrão foi assassinado, despede-se, e aí há outro rompimento. Eis um dos

tem direito de vida e morte sem qualquer limite, pode matar a *mater-familias*, pode matar os filhos, pode matar os servos. Enquanto chefe do clã, toda a propriedade da *gens* é gerida por ele. *Manus* é pois o direito de propriedade quer sobre coisas quer sobre pessoas; sobre pessoas transformadas em coisas. *Manus* ou

já estava em curso esta transformação, sente-se que se está a caminhar para um 25 de Abril. Já aí havia corte, já os camponeses não aceitavam a propriedade indiscriminada da terra, os filhos já não aceitavam a autoridade, toda a estrutura patriarcal estava em crise. Não me parece pois que «Cortes» seja um romance retrospectivo: ele está na sequência natural da outra peça do díptico que estes dois romances são.

Como lembrei noutra ocasião, os nomes são propositadamente bíblicos ou com conotação religiosa: o eguário é Moisés, por ser mais velho, por dar a impressão de vir dos tempos mais antigos, da Bíblia; os irmãos são J. C., como Jesus Cristo; André e Tiago, discípulos de Cristo; Jó, que é Jerónimo, tem duas conotações da ordem religiosa, Job e S. Jerónimo; as criadas são Estela e Piedade, que evoca Pietá; enfim Marta, também figura do Evangelho. Só Sónia sai desta esfera, é um nome eslavo que representa de facto uma quebra, é uma argelana revoltada contra a exploração colonial e a guerra colonial, já n' «A Paixão», fermento de revolta e um fermento de corte.

Ao longo de «Cortes» assiste-se a uma espécie de visão multifacetada da realidade, em que o narrador assume o ponto de vista narrativo, não subjectivo, da sensibilidade de cada personagem. Curioso é que, como Manuel Gusmão acentuou, a partir do 45.º capítulo deste livro, as personagens aparecem a falar alternadamente uma da outra, J. C. e Marta, agora transformadas em figuras centrais. Eis ainda um corte com o agregado patriarcal, com o clã, em que não havia subjectividade diferenciada. A subjectividade começa a emergir quando o *pater-familias* morre e quando se dá a emancipação.

Qual a circunstância em que esta manifestação de subjectividade se dá? Quando se sabe que o pai foi assassinado por espancamento dos camponeses revoltados, por causa da morte de um trabalhador em circunstâncias dramáticas, apanhado por um incêndio, e sem que fique claro se o *pater-familias* é ou não responsável por isso, eis o momento em surge a subjectividade. Num *travelling* nitidamente cinematográfico descreve-se na terceira pessoa a deslocação do Mercedes e a chegada dos três filhos com o feitor à adega. Na adega, todos os passos que convergem para o sítio onde se vai encontrar o cadáver

são contados no eu do Tiago, causando grande efeito o aparecimento de pronomes pessoais. E daí por diante todos os capítulos aparecem na primeira pessoa.

Este Tiago é aliás, já n' «A Paixão», uma personagem extremamente curiosa. O mais novo dos irmãos tem vocação artística, tem jeito para olaria e, praticando pesca e caça, donota uma certa ternura pelos animais. Ele sofre de pesadelos visionários, com enorme capacidade transfiguradora, é portanto um artista que não encontrou ainda a maneira de se exprimir. É Tiago o primeiro a dizer eu. A seguir é Piedade, a cozinheira que se despede no momento em que se sabe que o patrão morreu. Seria natural, dentro da psicologia da criada, que tivesse pena da patroa, e é o que acontece com a outra criada, Estala. Mas Piedade aproveita o momento e despede-se ali mesmo, sem qualquer «piedade» ou solidariedade afectiva para com a patroa. Piedade diz «eu» exactamente na parte final do capítulo em que afirma «vou despedir-me».

Uma das características deste romance é uma iconoclastia completa. É um livro des-piedade, desapiedade, que insiste muito em coisas chocantes. As cenas sexuais entre André e Sónia são brutais. As cenas da relação sexual do João Carlos com a Marta são também bastante flagrantes, usando uma forma metafórica mas muitíssimo nítida, com uma insistência que chocaria sensibilidades de 1950 ou 60, embora hoje já não choque. E há uma atitude geral de negação. O protagonista tem nitidamente simpatia pelo perletariado rural e fabril. Neste romance apaga-se uma personagem mencionada n' «A Paixão», Samuel, operário da CUF por quem Armanda está apaixonada, mas João Carlos está claramente em revolta contra a classe social de que nasceu.

Há enfim uma acumulação de vulgarismos, de fraseado de registo corriqueiro, duro, e até calão e obscenidade. É portanto um romance de rompimento, sem herói negativo. Não há aqui a personagem da classe ascendente, visto que Samuel quase desapareceu. Há sim o protagonista da classe descendente, em plena auto-negação, numa atitude de completa destruição que recorda a farsa menipia e toda a tradição para que Bakhtin chamou a atenção.

A iconoclastia é visível sobretudo a nível formal, da própria expressão. Marta tem também



cortes. Por outro lado, processa-se de «A Paixão» para este romance, e aqui atinge o climax, o corte entre os camponeses, que até aceitavam o domínio do proprietário rural, de *pater-familias*, e este mesmo *pater-familias*, que eles matam. Eis outro corte.

Em «A Paixão» surgia um conceito de direito civil romano que é muito importante: o conceito de *manus*. Francisco, o *pater-familias* da decadência (o avô é que tinha sido grande proprietário, com grande capacidade de gerência, sem quaisquer escrúpulos na exploração dos camponeses), Francisco já não tem vocação nenhuma para ser proprietário, a *manus* dele, a mãe dele, já é bastante débil. *Manus*, no direito romano, significa direito de propriedades mas confunde várias coisas: *manus* é o direito do *pater-familias* sobre toda a família. Ele

manipio é esse direito absoluto sobre a mulher, os filhos, os servos. Por isso a *emancipação* é o fugir fora das mãos. Aqui é o filho que sai fora das mãos do pai; a mulher, completamente estiolada, completamente reprimida, transformada em governanta gratuita da casa, sem qualquer afirmação de personalidade, fica igualmente livre mas está já tão deformada, tão empobrecida psicologicamente, que a morte do marido não significa para ela qualquer libertação.

A concepção geral deste romance está no título, e é um cortar, um fosso entre um certo número de coisas em decadência. O Eduardo Lourenço apresenta «Cortes» como sendo uma retrospectiva sobre o 25 de Abril, porque foi publicado em 1978 embora a acção se situe em 1974. Ora quando se lê «A Paixão», que é anterior ao 25 de Abril, vê-se que

Contra factos...

Ernesto Rodrigues

Almeida Faria vem a calhar nas minhas preocupações sobre o romance epistolar. Após *A Paixão e Cortes*, onde «dominam monólogos interiores», passou-se aos romances «semipistolares» identificados com *Lusitânia* e *Cavaleiro Andante*, agora «monólogos exteriores», como os designou (Diário de Lisboa, 8-2-1990). Estes assentam em diários e cartas, já estratégia da primeira ficção romântica, nos anos 40 de Oitocentos — das *Viagens na Minha Terra* às *Memórias de Um Doido* —, embora, desta feita, o processo venha intensificado, pelo que a carta se constitui (e só ela me interessa aqui) facto literário maior ou macroforma com implicações a referir mais abaixo.

Está em causa, primeiramente, a evolução literária, que nem a todos interessa.

Se quisermos resumir Tynianov, direi que «a evolução — e entro num processo de autocitação, como a mimar Almeida Faria — decorre de uma dinâmica assente no princípio construtivo aplicado a material do quotidiano» e «esta *mise en forme*, melhor, deformação do elemento convocado (para assim desautomatizar a arte), enquadra-se numa orientação». Há, pois, um «contributo de formas autónomas que acertam o vasto fôlego da narrativa», seja em Almeida Faria, em Maria Velho da Costa ou em Nuno Bragança. A carta, determinante, marca as relações do afastamento próximo no que aí há de reflexão, repúdio, sigilo, formulário íntimo. Próprio em quem se debate com «este estertor nacional de que o micro Monteminimino é apenas o cadinho, coitadinho» (*Lusitânia*, 1988 [1980], 158).

Interessa-me este título paradigmático.

Da capa, de Mário Botas, à dedicatória a Eduardo Lourenço já se lê a intenção de um repensar Portugal

à luz dos acontecimentos abrilistas.

Estes, de «águas mil», num enquadramento para tantos inverosímil qual rocambolêsco fora o raptos com que o texto abre, vai-se degradando em outros lugares hoje comuns, como sejam aquele «setembro negro» do segundo painel (lexicalizado após a chacina dos atletas israelitas nos Jogos Olímpicos de Munique, em 1972) e os melancólicos «idos de Março», com que fechamos para balanço, aliás exposto — sendo o ro-

darim, 1880) cuja «capital de esterilidade» (citado de Faria, e deixo de referir a página) ele opõe à criadora da beleza que é Veneza.

A focalização das personagens muda o seu quê se trocamos uma onisciência de narrador por cartas, diários, sonhos, visões e monólogos. Mas a carta não poderia evitar, responsabilizando cada um que escreve, esta assumida dimensão reflexiva, em tantos passos opinativa e por vezes sarcástica. Há uma clara orientação em que outros apressadamente, vira a tónica rejeição de Portugal: «*Lusitânia* é pois um

igual de-gradação da história afectiva à medida que se completa o tríptico, que melhor se tem perguntado sobre o país, a esquerda, o discurso político, a novelística, essa imagem de barco «cada vez mais naufragado» (antes da cé-

a tábua das personagens *in limine*... Já se entrevê o que o leitor avisado terá de aglomerados citacionais, ou centões, às claras ou em discurso próprio que abarca várias literaturas e momentos históricos. A respeitosa alusão («não posso adiar o co-ração»), a nomeação de obras e gentes infindas (com inscrição do próprio eu, na carta de 6 de Maio, quando Faria nasceu), o marginar da paródia (se não com o velho do Restelo ou Bernardim, já, acaso, com o soneto «Alma minha...»), o aceno da criada Estela à Elvira de *Casas Pardas* — tudo converge num dos instantes mais característicos desta seleccionada prosa e que tão trabalhosa se pode tornar ao entendimento. Mas não, na lógica interna do epistolar, aos correspondentes.

Ainda nesta lógica — e terceiro grande momento, agora de factos linguísticos —, é a liberdade no manuseio vocabular, através da composição («por-deus»), processo eleito desde *Rumor Branco*, decomposição («Cá da Mosto»), fusão («Venhattan»), ecos de rimas, contiguidade lexical, etc., com regresso em *O Conquistador*.

Intrusão ainda característica é o polilinguismo, numa salada de efeitos que tornam este discurso típico do querer cosmopolita que elegeu a nossa literatura desde 60.

Mas o pé sempre cá renova-se, após a saga de naufrágios, itinerários, peregrinações, com seus costumados longos títulos, na modalidade do *passaio*, aqui disseminado por cidades italianas, antes de se atribuir portada com *Os Passeios do Sonhador Solitário* (1982).

Nesta prosa transformadora subjaz, ao parecer, o desejo de uma *Lusitânia transformada*, cujos impulsos deveriam ser os da carta em verso na sua fase renascimental: a saturação de individualidade, o afã autobiográfico, a consciência teórica do seu próprio andamento, a profusão de coisas, a abertura ao humilde e

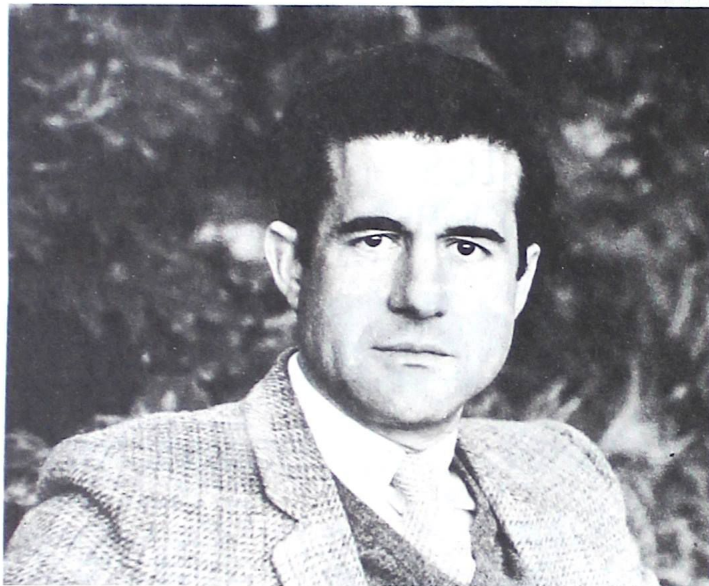
ao quotidiano» (traduzo Claudio Guillén, *Entre lo Uno y lo Diverso*, 1985: 172). A que respondia, ainda segundo este, «uma função pré-novelesca» que, entre nós, irrompe na *Fastignia* (1605), de Tomé Pinheiro da Veiga, «primeira narrativa epistolar do século XVII» — recitome, a partir de tese (1990) que não vou aqui aprofundar. Formulada como uma «carta interminável» entrecortada pela indicação dos dias de Abril a Julho de 1605, nela já compareciam aquelas e outras condições de Guillén, que Almeida Faria igualmente reivindica para si e para a pátria. E, como já observou Maria de Lourdes Belchior, Portugal — aí, na sua relação com uma Castela mais criativa — começava a repensar-se a sério.

Essa diligência, e a maior ou menor insistência e profundidade do processo, resulta conforme ao princípio construtivo do texto, que tem um sentido de orientação (versando, aqui, sobre a nossa geral e secular desorientação).

As liberdades concedidas pela formulação epistolar podem concitar uma mais rápida evolução literária, para que concorre Almeida Faria.

Essa aposta na carta, na miudeza de outros factos literários (que, assim, vindos da periferia do literário, se nobilitam), no citacional e polilinguístico, no registo reflexivo, opinativo e entre magoado e virulento sempre que é questão da pátria, tudo isso já emerge, com um insuspeitado toque de actualidade, na citada «Fastignia», também, a espaços, aquele «Sonho de Fichas» com que sonha Almeida Faria. Provaremos que, no ano em que sai a primeira parte do «D. Quixote», uma longuíssima carta inaugura entre nós a moderna novelística?

Almeida Faria está bem colocado na ordem de sucessão desta curiosa linhagem.



Almeida Faria (Foto de Isolde Ohlbaum).

mance, até certo ponto, a comprovação dessa tese — na epígrafe de Eça: «— pátria sempre passada, memória quase perdida!» É a ideia de que estamos desempregados desde o século XVI, e em vias de extinção. Como só raros não sabem, temos além o adeus de *O Crime do Padre Amaro*, versão de Outubro de 1879, já saída em Janeiro de 1880. Esta data não falta num Almeida Faria extremamente cuidadoso, pois que o seu, cem anos depois, recoloca a questão de voltar a esta «choldra» (citado de Eça, *O Man-*

titulo irónico. É de *Anti-Lusitânia* que em verdade se trata, o que implica pois uma negatividade predeterminada». (António Quadros, *Tempo*, 30.12.1982)

Quem não aceita a predeterminação dirá que existe, sim, investimento numa saturante literatura de segundo grau e que é ela, corroborando a

lebre jangada) na sua incapacidade de ligar Norte e Sul.

Como se alimenta, porém, esse macrocosmo discursivo epistolar? À sua imagem, apela para outros factos literários que, sendo de atenção ao real, elasticizam a narrativa e, naturalmente, significam. Temos, assim, quadras, poemas, rezas ao diabo, lemas de estandartes, siglas, slogãs, grafitos, receita de cozinha, lista de vinhos, horóscopo,

exploração de classe, até dá traços já precursores da reforma agrária, cujos objectivos existiam no Alentejo muito antes do 25 de Abril. Aí se fizeram greves monumentais, em pleno fascismo, que envolveram muitas vezes dezenas de milhares de pessoas com uma coragem extraordinária. Tudo isto está dado em «Cortes», e volto a dizer que não se trata de retros-

pecção, porque está na sequência lógica d'«A Paixão», anterior ao 25 de Abril.

Não seria realista imaginar que João Carlos se transformasse num herói positivo. O seu retrato basta para nos dar o sentimento de que nos anos 60-70 se processou um corte, uma fenda que cada vez se foi abrindo mais profundamente. Aqui o certo verifica-se em diver-

um interesse especial, na linha de Mário de Sá-Carneiro e certa literatura dita decadentista, que não mostra a gestação de um mundo novo mas a negação mais completa do mundo de partida.

Marta vai ter grande importância nos volumes seguintes. E João Carlos que, se não é bem o protagonista, é a linha de deriva, a linha condutora do romance, crítica violentamente o passadis-

mo português, falando da «demência do passado», critica a incapacidade reactiva de muitos extractos da população que, antes do 25 de Abril, fazia política pela anedota de café, pela «piada» que ele satiriza. João Carlos sente-se um exilado do interior, e a sua posição coincide com a da oposição progressista que eu e muitos portugueses tomámos: critica a guerra colonial, critica a

nos níveis, através de uma história vista como que num corte transversal, transmitindo uma determinada evolução e transformação das personagens.

Muito mais se pode extrair deste romance. A minha análise apenas procurou completar as análises meramente sintáticas de Maria Alzira Seixo e Manuel Gusmão.



uma atitude iconoclasta na medida em que consome droga, fuma e mastiga marijuana. Há uma série de capítulos próximos dos textos clássicos de Beardsley e outros autores que procuram dar, por sinestésias e metáforas, as sensações de quem se entrega à droga. Esses capítulos finais têm assim

ALMEIDA FARIA — aventura de uma escrita ou escrita de uma aventura?

Anabela Dinis Branco de Oliveira

«On appelle littérature traditionnelle celle dont le propos est d'exprimer une réalité préexistante: elle est l'écriture d'une aventure et on l'oppose au nouveau roman qui se veut l'aventure d'une écriture.»

Jean Ricardou

Almeida Faria: de 1962 a 1992. Trinta anos de criação literária, trinta anos de «aventura» numa literatura aventureira: a nova ficção portuguesa. Ficção de «escritas» e narrativas. Ficção de «histórias» numa História lusitana.

Escrita de uma aventura Histórica?

Escrita de um desencanto pós-revolução, de um tempo, de uma vellicidade e de uma morte. Escrita de tensão e evolução política em *A Paixão* (1965), *Cortes* (1978), *Lusitânia* (1980) e *Cavaleiro Andante* (1983).

Evolução política que é o alvo de uma organização estrutural em *Lusitânia* onde a análise profunda da realidade se define à medida que a obra avança. Onde as datas político-militares comandam a divisão dos capítulos. Realidade que continua em *Cavaleiro Andante* onde a libertação de Angola e a transformação de Lisboa pela revolução são postas em questão pelas situações sociais e pelas palavras: as novas palavras da revolução, as novas frases nas paredes e a mudança da toponímia angolana são a aventura de uma nova linguagem «histórica».

Escrita de mitos que se sucedem. *Rumor Branco* (1962) anuncia o mito bíblico do Génesis — «e eis que é chegado o sexto dia (...) eu te abençoou debaixo deste sol e te ordeno que cresças te multipliques e a nova face da terra tu enchas sujeitando-a, contempla a natureza que boa para ti ou má foi inventada e vive nela. sê, agora uns apenas seculares instantes vou descansar quase em silêncio, mas eis que já formigas os homens passam constantemente na rua, já Lisboa se afogou no nevoeiro.» (1).

A Paixão e *Cortes* denunciam o mito da paixão, morte e ressurreição de Jesus Cristo (J.C.). Em *Lusitânia* é «a voz do Velho do Restelo a ecoar forte na consciência de João Carlos e a imagem de um Portugal decadente a confirmar a força do destino, o fatalismo assumindo ao longo das gerações inertes.» (2). *Cavaleiro Andante* recria um herói arturiano porque «Os heróis em *Cavaleiro Andante* — em particular aquele que é seu herói epónimo André —

são heróis perdidos em busca de um Graal mais perdido ainda» (3). *O Conquistador* (1990) transforma e recria o mito do sebastianismo.

Escrita de uma aventura «Histórica» no domínio da palavra e do texto mitológico.

Aventura de uma escrita intertextual?

Aventura com outros textos literários ou paraliterários, artificios miméticos e mitificações de um artifício literário.

Escrita intertextual que responde à multiplicidade de discursos na transcrição e comentário de textos paraliterários — os biscoitos de Páscoa em *Cortes* (p. 143); o «Spaghetti ao Pesto» enunciado por Marta em *Lusitânia*; o texto especificamente militar sobre a construção e utilização de armas enunciado por André em *Cortes*; o texto científico enquadrado nos deveres escolares de João em *A Paixão*; as ladainhas religiosas e as lengalengas infantis em *A Paixão* e *Cortes*; a paródia, a ironia e o humor de uma História que se faz através de slogans em paredes e muros de Lisboa em *Lusitânia* e a carga linguística e cultural de anúncios publicitários nas várias versões de *Rumor Branco*.

Escrita intertextual que é a abertura a outras manifestações da língua e do espaço. Escrita de textos literários reescritos em *Lusitânia* — referências explícitas a Gil Vicente no «Monólogo do ex-vaqueiro Moisés» (4) — e em *Cortes* (5) numa transformação erótica de duas estrofas da Invocação de *Os Lusíadas*.

A aventura intertextual no espaço e no tempo da palavra.

Aventura espaço-temporal de uma escrita?

Aventura que é o percurso de uma intemporalidade subjacente ao romance. Uma intemporalidade que se traduz muitas vezes pelo emprego de um infinitivo que conduz as acções no domínio do eterno em *A Paixão* (o testemunho, a intervenção de Piedade). Episódio de uma intemporalidade que coabita com um tempo diegético muito curto: o da sexta-feira santa.

Um tempo diegético de curta

duração que continua em *Cortes* onde as personagens-testemunho anunciam o desenrolar de um sábado santo que só é cortado pelas analepses rápidas conduzidas essencialmente por Marina. Intemporalidade epistolar linear em *Lusitânia* cortada pela inserção de monólogos, páginas de jornais e pequenas narrativas. O fluxo epistolar de *Cavaleiro Andante* exterioriza algumas «sabotagens temporais» que conduzem uma estrutura que nada tem de tradicional.

Intemporalidade no espaço que é metamorfose, que é metáfora, que é «um génio de lugar» (6).

Metamorfose porque há cruzamento de seqüências espaciais diversas e em níveis diferentes. Em *A Paixão*, o cruzamento de espaços, à maneira de uma «Chuva Oblíqua» pessoana estabelece as fronteiras entre o real e o onírico. Espaço-metáfora de onírico em toda a obra de Almeida Faria.

Um verdadeiro «génio do lugar» sobretudo em *Lusitânia* e *Cavaleiro Andante* onde é construída a reaproximação de duas cidades (Lisboa e Veneza) pela aproximação/afastamento de duas personagens João Carlos e Marta tal como Butor o fez em *La Modification* (Roma/Paris — Cécile e Henriette).

Personagens de uma aventura ou aventura de personagens?

Personagens ausentes? Não! Personagens-objecto? Não! (7) Personagens em dissolução?

Dissolução suportada pelas personagens de *A Paixão*: não existem com uma apresentação ou descrição física e psicológica. Definem-se pela oralidade (Moisés) ou pela escrita (João Carlos), pelos objectos (Piedade), pelas recordações (Francisco, Marina) e pelos sonhos (João e Tiago). Quase não há relação directa entre as personagens, elas existem fechadas em compartimentos exíguos (os capítulos) sem encadeamento temático ou narratológico. Estão lá pela aventura da escrita. A identificação de Estela, por exemplo, só é feita pelas cartas escritas a seu marido. As personagens lançam os seus próprios testemunhos — são micro-narradores.

Situação que continua com *Cortes* onde a personagem é objecto de uma referência fundamental, alvo de um olhar ou de um discurso mas também de um tu de diálogo. É como diz João Carlos, no fim, «tempo de gente cortada» — as personagens são cortadas pelos capítulos e pelas palavras.

Em 1980, em *Lusitânia*, o jogo epistolar conduz à dissolução da personagem. A narração multi-subjectiva cria narradores e elimina personagens — cada uma é

protagonista do seu próprio capítulo.

Cavaleiro Andante continua esta fórmula — a incomunicabilidade de cada personagem está disfarçada pela estratégia epistolar tal como afirma Eduardo Lourenço no prefácio à 1.ª edição.

Aventuras de um narrador ou um narrador de aventuras?

O narrador percorre-se ao longo de cada personagem em *A Paixão*, transcreve e comenta, é ausente e onisciente e apresenta um potencial enorme de focalizações. Cada personagem é caracterizada pelas suas palavras, através dos monólogos, as cartas (Estela), através da organização de página de um trabalho escolar (Jó) pela construção de um tempo psicológico (Piedade). O narrador é um leque de mil expectativas e perspectivas. Escorrega entre a primeira e a terceira pessoas (de *Rumor Branco* a *O Conquistador*) e estabelece um jogo de diferentes discursos. O cruzamento das pessoas verbais e a existência de um tu interlocutor continua em *Cortes* seguindo a mesma estrutura de *A Paixão*.

O narratário é identificado e identificável em *Lusitânia* e *Cavaleiro Andante* pelo recurso ao romance epistolar e a certos monólogos.


Um jogo de narrador, de um romance novo português, aceite pelo leitor e estabelecido de uma nova ordem romanesca porque, em entrevista ao JL de 7 a 20/6/83, Almeida Faria afirmou: «ponho os diálogos em discurso indirecto — nunca gostei da facilidade». Facilidade que não existe porque a língua multiplica-se em discursos.

Os discursos de uma aventura

Almeida Faria escreve o romance-poema, renova a metáfora, recria a frase longa do monólogo, reconstrói a força de uma oralidade, instaura o ritmo do real e do onírico, ignora a convencionalidade de uma pontuação e de uma sintaxe.

A Paixão estabelece um novo discurso para novas personagens e novas instâncias narrativas. Oferece arcaísmos literários a uma criada, confere às personagens palavras que só pertencem ao autor, estabelece uma continuidade frásica e um encadeamento de deixa-prem trovadoresco: a última frase do último capítulo é a primeira do capítulo seguinte.

Um novo discurso porque *A Paixão* combina discursos diferentes, frases longas, essencialmente poéticas, onde as aliterações, as metáforas e as anáforas



HARVARD UNIVERSITY

The Nancy Clark Smith Annual Lecture
on the Language and Literature of Portugal

Fiction and Fictions in Portugal Today

by
Almeida Faria
Portuguese Novelist

*Almeida Faria is one of the best novelists active in present-day Portugal. His *Lusitânia* is an exceptionally impressive fabric about the discovery of the self through the path of the erotic.
— Britannica Book of the Year, 1990

Thursday, April 9, 1992, 4:30 p.m.
The Bowie-Vernon Conference Room
Coolidge Hall, 1737 Cambridge Street, 4th Floor
Reception will follow

Department of Romance Languages and Literatures
The Committee on Latin American and Iberian Studies

ras têm uma simbologia de verdadeiro exercício de linguagem. Cada personagem tem um discurso personalizado estabelecendo um jogo de heteronímia criada nas palavras de Piedade, nas meditações de Moisés, nas cartas de Estela, nas narrativas de João Carlos, nas quadras de uma canção ou nas frases em alemão. Uma mesma aventura de escrita continuada em *Cortes*. Um discurso epistolar em *Lusitânia* que estabelece uma ruptura na ficção portuguesa. Os diferentes registos linguísticos ligados a cada personagem são introduzidos por pequenas frases em minúsculas que, tal como nos folhetins do século 19, completam a estruturação da leitura (8).

Os diferentes tipos de discurso e níveis de língua são submetidos a um trabalho de escrita em *Cavaleiro Andante*. Difundem um valor cultural e histórico nomeadamente através dos slogans nas paredes, dos caracteres gráficos ligados ao título (O Cavaleiro da Imaculada) e «ao dilúvio de insultos ouvidos por João Carlos numa rua de Lisboa» (9).

Uma pluralidade de discursos que luta fortemente contra um realismo fotográfico, contra os diálogos reais que, segundo o autor «não pertencem à literatura mas sim aos gravadores de vídeo» (10).

Nora estruturação dos discursos que conduz a um processo de frase labiríntica. A repetição anafórica de expressões e de categorias morfológicas que se encadeiam e as diferentes nuances de uma mesma estrutura gramatical, trazem de falsa similitude dos corredores de um labirinto e cortam o equilíbrio da repetição total ao passo que a mesma estrutura sintáctica ou morfológica

aparece, por vezes, em situações semânticas diferentes em *Rumor Branco* e em *A Paixão* (experiências oníricas).

Aventura de uma escrita?

Almeida Faria escreve a aventura histórica, a aventura onírica, a aventura política. Mas não fotografia, não filme, não grava.

Projecta-se numa aventura mágica de palavras, de múltiplos discursos e de exigências. Exigências de uma nova leitura porque o leitor deve e pode decifrar a aventura de uma escrita. Almeida Faria é a aventura de uma escrita, pioneira de um romance novo português.

REFERÊNCIAS:

1. ALMEIDA FARIA, *Rumor Branco*, Portugália Editora, Col. Novos, 1962.
2. OLIVEIRA, Cristina Robalo Cordeiro, «Almeida Faria um itinerário», *Revista Colóquio Letras*, n.º 69, 1982, p. 34.
3. LOURENÇO, Eduardo, «Travessia de textos e busca de sinais no labirinto da morte», *Cavaleiro Andante*, Caminho, 1987.
4. ALMEIDA FARIA, *Lusitânia*, ed. Caminho, 5.ª edição, p. 65.
5. ALMEIDA FARIA, *Cortes*, ed. Caminho, 3.ª edição, p. 79.
6. BUTOR, Michel, *Le Génie du Lieu*.
7. ALMEIDA FARIA, «em rebus dos meus livros o homem é tratado como escravo dos objectos, antes é ele o centro do mundo e procura transformar esse mundo e os objectos que o rodeiam» entrevista a Carla Ferreira Alves ao JL, de 7 a 20/6/83.
8. ALMEIDA FARIA, «onde o protagonista deste relato, ignorando a morte do pai, vive mirabolantes aventuras que na mesma noite, atónico narra», *Lusitânia*.
9. ALMEIDA FARIA, *Cavaleiro Andante*, p. 91.
10. (entrevista Lisboa, maio de 1990).

Paisagem com família

Entrevista com Michel Host (Prix Concourt)

Almeida Faria não se parece com os seus livros. Elegante e reservado, não dissimula que é originário da classe social perfeitamente educada de que ele denuncia com furor o egoísmo, a rapacidade e as ligações a uma ditadura que manteve o seu país no atraso durante perto de cinquenta anos.

Cortes põe em cena essa mesma família de grandes proprietários de terras, com as suas múltiplas gerações, sua parentela e criadagem numerosas, seus amanuenses, seus empregados... A cena não é outra senão Portugal, onde se conclui a agonia do salazarismo, entre o horror da bebidona guerra colonial de Angola (de que o romance dá testemunho claro) e a esperança a vir dessa revolução em que o vermelho não foi o sangue mas o dos cravos. De momento, a vida está submergida no pântano da «ditadura» e do escravagismo — havendo, entre os operários agrícolas sujeitos ao desemprego sazonal, uma época particular de desespero, humilhação e fome, dita a «temporada de enforcamentos em correntes» — pântano descrito com o lirismo negro próprio de Almeida Faria. Não admira, então, que numa tal paisagem, seja dada ao cínico proprietário («quanto há miséria, há vida») morrer às mãos dos seus jornaleiros encolerizados não sem antes ter aterroizado os seus filhos refugiados no onanismo ou no sonho, e esmagado uma esposa envelhecida, à mercê dos «senhores das trevas», aprisionada entre o martelo e a bigorna, de uma vida terrestre não vivida e de uma vida eterna na qual ela já não crê ao ponto de invejar a liberdade de partir que é a da desanimada cozinheira. Quanto à criadagem, fluatante, incerta e aguada à sua servidão, sucede-lhe por vezes, como ao velho e fiel Moisés, pensar que as coisas devem mudar, ou então, como a Piedade, tentar «servir sem ser servil». Há uma maneira de dizer, em Almeida Faria, que alia a força percutora dos seus curtos capítulos «muros», à graça de um vocabulário inventivo (tão bem servido pelas suas tradutoras Anne-Marie Quint e Maryvonne Boudoy) e de frases sinuosas ou líricas onde acaba por se abrir — junção? esperança? — a estreita janela onde se avista o futuro.

Michel Host — Almeida Faria, como se insere o seu romance Cortes na sua obra?

Almeida Faria — Trata-se do segundo painel de uma tetralogia começada com *A Paixão Lusitânea* será publicado em França no próximo ano, e a tetralogia conclui-se com o *Cavaleiro Andante*, já publicado aqui, de modo que, começando-se as traduções francesas pelo último romance, efectuou-se uma espécie de flash-back que pode tornar a leitura mais interessante, e talvez, um pouco mais complicada para o que chamamos o «grande público».

M.H. — Que projecto literário inscreve você nesta tetralogia?

A.F. — Quando a comecei era muito jovem e bastante dialéctico. *A Paixão* deveria desenrolar-se apenas no dia da sexta-feira santa; *Cortes*, no sábado santo, e a terceira parte correspondia à ressurreição do domingo de Páscoa. Era um projecto simbólico, e político também, pois começado durante o período fascista em Portugal, em que eu esperava a ressurreição, isto é, para mim, a luz da revolução. Esta revolução veio em 1974, e publiquei primeiro uma trilogia, depois compreendi que não era suficiente. Tinha necessidade sobretudo — sabe-se que é mais uma questão de instinto do escritor do que de pensamento — de seguir as minhas personagens. Era-me preciso acompanhá-las até ao nosso Thermidor, até Novembro de 1975, quando a revolução se encerra e recomeça para nós a democracia. Gosto de datas. Creio-as carregadas de um certo mistério ao jeito pitagórico: elas estruturam em parte a desordem do real que vai se reorganizar na ficção.

«Um monólogo exterior»

M.H. — Porquê essa escolha de uma duração de apenas um dia para dois dos seus livros?

A.F. — Esta curta duração existe apenas nos dois primeiros romances. Lusitânea desenrola-se durante um ano, entre dois domingos de Páscoa, uma duração simbólica muito clara.

Experimentei a necessidade de prosseguir esta saga, não somente por apego às minhas personagens, mas porque queria vê-las reagir às

horas mais escaldantes da revolução. Acrescento a isso razões precisas de técnica narrativa: os dois primeiros romances eram compostos essencialmente por monólogos interiores, por cenas oníricas, com capítulos curtos correspondendo cada um a uma personagem. O terceiro tem uma construção diferente, pois se trata agora sobretudo de um romance epistolar. Considero o género epistolar como um «monólogo exterior», fora de época talvez, mas novo na nossa literatura. Não tivemos em Portugal romances epistolares no Séc. XVIII, quando ele estava na moda por toda a Europa. Procurei pois equilibrar esta tetralogia em dois dípticos, sendo *Cavaleiro Andante*, também ele, em parte epistolar. O conjunto tem assim a sua unidade formal e estilística. Os problemas de construção e de estilo parecem-me decisivos no romance: os meus têm quase sempre o mesmo número de capítulos, cinquenta, salvo o último que tem sessenta, e em geral cada capítulo corresponde a uma mesma personagem em cada um dos romances.

M.H. — Aceitaria ser classificado na linhagem do romance de «realismo sociológico»?

A.F. — De modo algum! Situar-me-ia antes numa categoria de realismo que diria onírico, maugrado o meu gosto pelas estruturas firmes de que tenho necessidade porque a minha tendência espontânea é poética e quase caótica. Estas estruturas ajudam-me a controlar-me. Muitas situações que descrevo têm uma origem onírica. De resto, tento sempre transcrever todos os meus sonhos, e alguns capítulos têm a ver com esses sonhos. Para as minhas personagens mais jovens ou mais iletradas, há muito de «irreal», no sentido onírico do termo, no que elas contam ou imaginam. Pode-se pensar nas narrativas do Graal a propósito das viagens à aldeia aérea dos jovens de *Cavaleiro Andante*. O tema da viagem torna-se cada vez mais importante nesta tetralogia que se inicia num mundo muito fechado e que, com a irrupção da revolução, vê estilhaçar-se a família, à imagem da diáspora portuguesa através dos séculos. O tema do *Cavaleiro Andante*, que fecha o ciclo, aplica-se a várias personagens que viajam em

espírito ou na realidade. E pois que ainda agora falávamos, com ironia, de saga, acrescentemos que se trata de uma saga subjectiva. O que me interessa é o que se passa na cabeça e no coração das pessoas.

M.H. — Como encara o romance português de hoje e como se situa no interior desse panorama?

A.F. — Gostaria de me considerar isolado. Comecei a escrever nos anos sessenta. Tinha dezanove anos quando publiquei o primeiro romance, que desencadeou uma polémica na época, porque se tratou, em Portugal, do primeiro romance anti-neorrealista, sem respeito por qualquer das regras da narrativa tradicional, escrito de forma poética, não realista, os caracteres um tanto imprecisos, as situações sem ter nada a ver com as do romance tradicional, e a técnica literária aproximando-se de Beckett, de Joyce, quase sem pontuação, sem maiúsculas, sem parágrafos. Falou-se então do nascimento de uma nova ficção, e eu segui a minha via de uma forma que creio bastante independente em relação à minha geração, a dos quarenta e cinco anos, hoje com um estatuto quase oficial, ao qual eu resisto.

Quanto à evolução actual do romance português, ela foi determinada, em primeiro lugar, pela conquista da liberdade de expressão, após o 25 de Abril. Apareceram novos escritores e outros, mais antigos, puseram-se a escrever de outra maneira. A mudança literária e política foi mais rápida que em Espanha, por exemplo, porque nós tivemos uma verdadeira revolução, com alterações radicais, sobretudo no Sul do país, onde nasci e onde vivi. Os acontecimentos aí foram por vezes violentos, com ocupações e nacionalizações de terras.

A reparaçã de uma velha mitologia

M.H. — Pensa que o actual processo de integração europeia trará algo de novo às perspectivas do romance?

A.F. — Gostaria de ser euro-

peu, porque Portugal está isolado desde há quatro séculos. A inquisição afastou-nos da Europa. O século passado, com a monarquia liberal, permitiu a eclosão de grandes romancistas, como Eça de Queirós. A liberdade de escrever é indispensável à ficção. Infelizmente, a chegada do fascismo provocou o afundamento do nível do romance. Actualmente, e por intermédio da liberdade reencontrada, as ficções são muito diversificadas. Mas um fenómeno me interessa e inquieta simultaneamente, enquanto europeu, e é o de me ver acusado, à esquerda e à direita, de cosmopolitismo. Com efeito, pessoas de esquerda tanto como os «nacionalistas místicos» — estes últimos abundando entre nós — tiveram exactamente a mesma reacção de medo perante a integração europeia. Eles chegam a dizer: «Nós não precisamos da Europa, é a Europa que precisa de nós». Uma velha mitologia reaparece portanto, segundo a qual Portugal tornar-se-á de novo o guia espiritual da Europa. Pela minha parte, se tenho alguns amigos «europeus», não são romancistas. Estou isolado, o que não me inquieta, mas me faz pensar, pois isso prova que a reacção de medo ainda não desapareceu. A menos que seja uma reacção maquiavélica dos que desejariam estar sós para melhor dominarem.

M.H. — Parece-lhe normal que toda a produção romanesca seja, assim, automaticamente situada no campo de uma radioscopia política, submetida a um julgamento filtrado pela ideologia?

A.F. — As coisas não se passam, felizmente, sempre desta maneira. Mas cinquenta anos de ditadura fizeram instaurar a tendência para classificar os escritores segundo critérios políticos. Creio que um certo grau de integração europeia permitirá às cabeças libertarem-se desses esquemas afinal pueris.

Uma auto-análise literária

M.H. — Como reage às críticas literárias, sejam elas elogiosas ou agressivas?

A.F. — Quando da publicação

do meu primeiro romance, aos dezanove anos, um crítico qualificou-me de «Rimbaud português». A crítica foi boa de modo que eu tive uma reacção de desconfiança. Sem uma elevada ideia da crítica, e sobretudo daquela que me havia incensado, pensei logo que qualquer coisa não batia certo. Está a ver o silogismo subjectivo. Empreendi então uma espécie de auto-análise literária, desde essa época.

Por outro lado, não tenho muitas boas relações com o que se convencionava chamar «a vida literária». Se escrever é para mim vital, publicar não é muito divertido, a ponto de ter passado treze anos sem publicar romances, e de sete anos se terem passado entre a publicação do *Cavaleiro Andante* e a do romance a seguir. Estas datas têm, também elas, alguma coisa de pitagórico. Amo muito o silêncio, e se admiro Pessoa, é não apenas pelo seu génio, mas pela sua recusa de fazer uma carreira literária. Na minha «família», há pois Pessoa, que é a meus olhos o poeta do século XX, aquele que traduzia a situação do homem no Ocidente e do homem tout court, numa época em que não há já certezas, nem religiões ou ideais universais. Ele foi o meu escritor decisivo. De resto, não leio muita ficção. Sou professor de filosofia e, como tal, obrigado a informar-me do movimento de ideias nesse domínio. Se devesse escolher os «meus autores», iria para os poetas e, mesmo que tal possa parecer um pouco ridículo, para o lado dos clássicos, dos trágicos gregos, para Homero e também Shakespeare.

M.H. — Que representa para si a tradução dos seus livros, e particularmente para o francês?

A.F. — Eu pertenço à geração que conservou certo respeito pela cultura francesa. As traduções, assim o espero, permitir-nos-ão sair do isolamento, dialogar com escritores de outros países. Além disso, eu sou um pouco maníaco quanto à língua, e o facto de ser traduzido em línguas que conheço permite-me exercer um certo controlo, colaborar mais ou menos na tradução. Tenho aliás duas excelentes tradutoras e trabalho muito bem com elas.

Tradução de João Paulo Monteiro

DOSSIERS PUBLICADOS:

N.º 1 — Mário Cláudio • N.º 2 — Miguel Torga • N.º 3 — Ortografia • N.º 4 — Dias Portuenses • N.º 5 — António Ramos Rosa • N.º 6 — E. M. Melo e Castro (esgotado) • N.º 7 — Ilse Losa • N.º 8 — Jorge de Sena • N.º 9 — David Mourão-Ferreira (esgotado) • N.º 10 — Fernando Namora (esgotado) • N.º 11 — Olga Gonçalves (esgotado) • N.º 12 — Fernando Pessoa • N.º 13 — Agustina Bessa-Luis • N.º 14 — Albano Martins (esgotado) • N.º 15 — Guimarães Rosa (esgotado) • N.º 16 — José Marmelo e Silva • N.º 17 — I Congresso de Escritores de Língua Portuguesa • N.º 18 — Manuel Ferreira (esgotado) • N.º 19 — Urbano Tavares Rodrigues • N.º 20 — Maria Ondina Braga • N.º 21 — Adolfo Simões Müller • N.º 22 — Rodrigues Lapa • N.º 23 — Noémia Seixas (esgotado) • N.º 24 — Fidalino de Figueiredo • N.º 25 — Maria Judite de Carvalho • N.º 26 — Pedro Tamen • N.º 27 — Natália Correia • N.º 28 — Eduardo Lourenço • N.º 29 — António Rebordão Navarro • N.º 30 — Maria Gabriela Llansol • N.º 31 — Camilo Castelo Branco • N.º 32 — Egito Gonçalves • N.º 33 — Eugénio de Andrade • N.º 34 — Vergílio Ferreira • N.º 35 — Cesário Verde • N.º 36 — Manuel Alegre • N.º 37 — Manuel Lopes • N.º 38 — João de Melo • N.º 39 — Mário de Sá-Carneiro • N.º 40 — Ferreira de Castro • N.º 41 — José Cardoso Pires • N.º 42 — Sophia de Mello Breyner Andresen • N.º 43 — José Saramago • N.º 44 — Herberto Helder • N.º 45 — Camilo Pessanha • N.º 46 — Lídia Jorge • N.º 47 — Fernando Echevarría • N.º 48 — Antero de Quental • N.º 49 — Carlos de Oliveira • N.º 50 — Fernando Guimarães • N.º 51 — Luís Veiga Leitão • N.º 52 — Wenceslau de Moraes • N.º 53 — Almeida Faria.



ELECTROLIBER

A QUALIDADE DA VELOCIDADE