

**LÍGIA SAVIO**

**A PAIXÃO E SEUS PRODUTOS: UMA CONSCIÊNCIA RETROSPECTIVA NA  
*TETRALOGIA LUSITANA* DE ALMEIDA FARIA**

**PORTO ALEGRE  
2007**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA  
ESPECIALIDADE: LITERATURA BRASILEIRA, PORTUGUESA E LUSO-  
AFRICANA  
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA, IMAGINÁRIO E HISTÓRIA**

**A PAIXÃO E SEUS PRODUTOS: UMA CONSCIÊNCIA RETROSPECTIVA NA  
*TETRALOGIA LUSITANA* DE ALMEIDA FARIA**

**LÍGIA SÁVIO**

**ORIENTADORA: PROFA. DRA. JANE FRAGA TUTIKIAN (UFRGS/BRASIL)  
CO-ORIENTADOR: PROF. DR. ERNESTO RODRIGUES (UCL/PORTUGAL)**

Tese de Doutorado em Literatura Brasileira, Portuguesa e Luso-africana, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

**PORTO ALEGRE  
2007**

**Para Flama, Bárbara, Lucas, Egídio, José Haleu, Deisi,  
Baé e Landa.  
À família de amigos.**

**A Jane Tutikian, pela carinhosa orientação nesta caminhada.  
Ao professor Ernesto Rodrigues, da Universidade de Lisboa, pela  
abertura de caminhos e orientação preciosa em Portugal.  
Ao escritor Almeida Faria, cujo contato pessoal enriqueceu-me afetiva e  
intelectualmente dando um novo impulso ao trabalho.**

## RESUMO

Este trabalho estuda a inserção da História na Literatura, abordando a *Tetralogia Lusitana*, de Almeida Faria, conjunto de quatro romances deste autor, publicados entre 1965 e 1983. Procura comprovar que um evento histórico fundamental para o povo português, como a Revolução dos Cravos, redireciona a produção do escritor Almeida Faria fazendo-o, a partir do romance *A Paixão*, de 1965, desenvolver um projeto literário intratextual. A consciência histórica, assim, se retroprojeta modificando o tempo no primeiro romance e sua leitura, atribuindo-lhe novos sentidos. O mito é elemento importante na criação/desvelamento da obra, tanto na sua utilização como alegoria do universo fechado a que ele se refere, quanto no posterior aproveitamento em termos críticos, uma vez que as personagens buscam fugir da mitificação do processo revolucionário, negando os antigos discursos unificadores e buscando sempre uma postura antiépica. Neste sentido, utilizamos referenciais teóricos diferenciados para cada romance da *Tetralogia Lusitana*, como a crítica do imaginário de Gilbert Durand, o conceito de História de Walter Benjamin, a polifonia, o dialogismo, a intertextualidade, a carnavalização e a paródia de acordo com Mikail Bakhtin e os estudos de Eduardo Lourenço sobre a identidade portuguesa. Nosso método consistiu, portanto, no estudo comparativo dos quatro romances da *Tetralogia Lusitana* e na simultânea análise de cada um deles, reconhecendo suas peculiaridades e, ao mesmo tempo, o papel que ocupam neste conjunto. Tal abordagem permitiu comprovar as hipóteses lançadas, fazendo-nos chegar à conclusão de que Almeida Faria, através de sua literatura, mostra um povo que busca novos caminhos e uma nova idéia de pátria, onde o ser português passa pelo descentramento, alimenta-se da integração de várias etnias e se abre sempre para novas possibilidades. Ao analisar o tratamento ficcional que o autor dá ao processo revolucionário no Portugal contemporâneo e seus desdobramentos históricos, pretendemos também contribuir para a crítica relativa à Literatura Portuguesa pós-revolução.

Palavras-chave: História. Literatura. *Tetralogia Lusitana*. Revolução dos Cravos. Tempo. Mito. Polifonia. Dialogismo. Intertextualidade. Paródia. Ser português. Descentramento.

## ABSTRACT

This work studies the History's insertion in Literature, approaching the *Tetralogia Lusitana* of Almeida Faria, which is a group of four romances, published by this author between 1965 and 1983. It seeks to prove that a fundamental historical event for the Portuguese people, as the Carnation Revolution, redirects Almeida Faria's production making him develop a intratextual literary project, starting from the romance "The Passion", of 1965. Thereby, the historical conscience retro-projects itself, modifying the time and attributing new meanings to the first romance reading. The myth is an important element in the creation-unveiling of the work - as allegory to the closed universe referred, as much as in a subsequent use in critical terms - once the characters seek to escape the *mythicizing* of the revolutionary process, denying the unifying old speeches, always looking for an anti-epic attitude. In this sense, we used distinct theoretical references for each romance of the *Tetralogia Lusitana*, as the Gilbert Durand's imaginary critics, the Walter Benjamin's concept of History, the polyphony, the dialogism, the intertextuality, the *carnivalization* and the parody according to the work of Mikhail Bakhtin, and the Eduardo Lourenço's studies about the Portuguese identity. Our method consisted, therefore, in a comparative study of the *Tetralogia Lusitana's* four romances and in a simultaneous analysis of each one of them, recognizing their peculiarities and, at the same time, their individual role in the group. Such approach allowed to prove the previous hypotheses, making us to conclude that Almeida Faria, through his literature, shows a people looking for new roads and a new homeland idea, where the "being Portuguese" feeling crosses concepts as decentralization, feeding itself from an ethnic integration, always opened for new possibilities. When analyzing the fictional treatment given by the author to the revolutionary process in a contemporary Portugal and in its historical unfolding, we also intended to contribute to the Portuguese post-revolution literature studies.

Key words : History. Literature. *Tetralogia Lusitana*. Carnation Revolution. Time. Myth. Polyphony. Dialogism. Intertextuality. Parody. "Being portuguese".Decentralization.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>07</b>
<b>2 OFÍCIO DA PAIXÃO.....</b>	<b>17</b>
2.1 A presença de mitos e ritos.....	18
2.2 Personas.....	24
2.3 Uma (anti) poética do espaço.....	33
2.4 Romance-poema.....	36
2.5 O subtexto ideológico.....	47
<b>3 PENSAR A HISTÓRIA.....</b>	<b>52</b>
3.1 História da História.....	55
3.2 Outras histórias.....	59
3.3 Um novo calendário.....	62
<b>4 TEMPO DE GENTE CORTADA.....</b>	<b>67</b>
4.1 Intertextualidade paródica.....	69
4.2 Metamorfoses ambulantes.....	72
4.3 As marcas da História.....	78
4.4 Ritos e ofícios terrestres.....	82
<b>5 LUSITÂNIA: A BARCA SEM RUMO.....</b>	<b>88</b>
5.1 Cartas, intertextos e vozes “trazidas” .....	89
5.2 Contracanto.....	95
5.3 Venhattan: outros olhares.....	100
5.4 Revolução/ilusão.....	104
<b>6 CAVALEIRO ANDANTE: TRAJETÓRIAS ALÉM DE LUSITÂNIA.....</b>	<b>110</b>
6.1 As muitas faces do mito.....	111
6.2 Nas malhas do sonho.....	117
6.3 Veneza e Lisboa: a redoma e o frenesi.....	122
6.4 Ex – cêntricos: em busca de outras ilhas.....	128
<b>7 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>139</b>
REFERÊNCIAS.....	146
ANEXOS.....	158

## 1 INTRODUÇÃO

Afonso de si mesmo então nascia  
Sobre o cavalo e a espada e a terra brava  
E quando disse Portugal ninguém sabia  
Ao certo que sentido essa palavra  
Fosse do ar de Junho ou da leveza  
Com que o crepúsculo em Guimarães caía.  
Nessa primeira tarde portuguesa.  
**Manuel Alegre.**

A busca da identidade tem sido uma constante na literatura portuguesa, desde o seu surgimento. Um de seus pontos culminantes, *Os Lusíadas*, de Luís de Camões, obra épico-laudatória publicada em 1572, já traz, em seu bojo, as fraturas de uma visão maneirista, assumindo também um enfoque crítico com relação a alguns aspectos da grande empresa da expansão colonialista.

Uma obra como a *Fastigínia*, de Tomé Pinheiro da Veiga, no início do século XVII, já se constitui em exemplo de narrativa questionadora de uma série de características das imagens que o povo português construía de si mesmo.

Com o Romantismo, outro grande momento da cultura portuguesa, “Portugal discute-se” (LOURENÇO, 1999, p.104). Almeida Garrett e Alexandre Herculano, debruçando-se sobre a História de seu país, procuram "reconstruí-lo" ficcionalmente, dentro do grave momento pelo qual passava a nação. A Revolução Liberal, encarregada da difícil tarefa de implantar uma nova ordem, sob vários aspectos, teve muitas dificuldades para conseguir as transformações desejadas. Tratava-se, sobretudo, de começar a pensar a identidade portuguesa em termos profanos - eis aí a grande revolução, ainda segundo Eduardo Lourenço - fora dos padrões da tradição católica, que incluíam a intolerância e a ausência de reflexão. Um novo imaginário se impunha. A chamada Geração de 70 radicalizou esta

intervenção crítica na sociedade através da literatura, pretendendo abrir o país à modernidade. Enquanto Antero de Quental surgia como porta-voz poético e grande figura humana dessa geração, Eça de Queirós se impôs como o ficcionista que passou em revista a história portuguesa e criticou corrosivamente o presente. Podemos observar tal postura sobretudo, no romance *A ilustre casa de Ramires*, em que a busca das origens de uma família tradicional se confunde com a formação de Portugal, no século X, num discurso irônico/crítico/amoroso, antecipando já o olhar contemporâneo com relação à identidade portuguesa.

No século XX, as obras de Teixeira de Pascoaes e *Mensagem* (1934), de Fernando Pessoa, se por um lado emprestam uma aura mística ao nacionalismo, não deixam de criticar (sobretudo Pessoa) a estagnação política do momento em que vivem e a "Nova Ordem" que surge, preenchendo este vazio, é "o longo reino de Salazar" que se imporá por muitos anos a um país tido como inerte e passivo.

O Neo-Realismo, ao surgir na década de 30, representou a produção de obras de caráter francamente ideológico, em que pese o fechamento do regime. O momento histórico limitou-se a apresentar registros ficcionalizados dos problemas sociais, tais como os primeiros romances de Alves Redol (*Gaibéus*, 1939; *Avieiros*, 1942), escritor que só em sua última fase apresentará obras esteticamente mais elaboradas (*Barranco de Cegos*, 1962).

A busca da identidade portuguesa e a idéia da construção da nação continuam nos anos 50 e 60 através de títulos como *A cidade das flores* (1959) e *As boas intenções* (1963), de Augusto Abelaira, obras que dialogam com a História, embora não seja essa a preocupação maior desse escritor. As transformações, naquele período, já estavam ocorrendo no que dizia respeito ao discurso literário, pois já haviam sido incorporadas experiências formais vindas do existencialismo e do Novo Romance francês a partir da geração de 50. Os autores desse período são considerados mentores intelectuais da revolução de 25 de abril de 1974, uma vez que eram lidos pelos jovens que vão constituir parte do exército que foi lutar na África. Os mesmos jovens que ajudaram a fazer a revolução.

O escritor aqui estudado, Almeida Faria, nasceu em Monte-mor-o-Novo, Alentejo, em 1943. Publica seu primeiro livro, *Rumor Branco*, em 1962, chamando a atenção

pelo experimentalismo na linguagem e pelo enfoque fenomenológico da realidade. O livro recebeu uma apresentação de Vergílio Ferreira que tinha sido professor do jovem em Évora. Posteriormente Almeida Faria foi para Lisboa estudar Direito, optando depois pela Faculdade de Letras e de Filosofia.

Publica, em 1965, *A Paixão*, obra que retrata, numa sexta-feira da Paixão, uma família do Alentejo, composta de Francisco e Marina –pais– e dos filhos André, Arminda, João Carlos, Jerônimo (Jó) e Tiago.

As produções literárias da década de 70 vão registrar a vivência de vários aspectos do período revolucionário: a guerra colonial, os problemas agrários, a libertação da mulher, as transformações de comportamento, a resistência dos grupos conservadores, os excessos do novo regime. Maria de Lourdes Netto Simões vê a narrativa ficcional desse período como a que foi capaz de impulsionar a reflexão crítica sobre a revolução. A chamada Geração de Abril lança-se à tarefa de reconstruir ficcionalmente a identidade em crise da nação.

António Lobo Antunes começa a destacar-se como um dos autores que mostra os horrores da guerra na África (*Os cus de Judas*, 1979), mas é, sobretudo, em *As Naus* (1988) que o passado histórico, os grandes feitos e personalidades da pátria são questionados e desconstruídos numa ácida revisão da trajetória de Portugal ao longo dos séculos.

Em 1978, Almeida Faria publicou o livro *Cortes*, em que se sentem os efeitos dos acontecimentos de 1974. A História entra na ficção e esta se alimenta dela. A retomada das mesmas personagens numa obra significativamente chamada *Cortes*, treze anos depois do primeiro volume, dá um novo estatuto ao romance *A Paixão*, pois projeta nele um tempo posterior àquele em que foi escrito (1963). *Cortes* (1978) e as outras duas obras que se seguem (*Lusitânia*, 1980, e *Cavaleiro Andante*, 1983, formando a *Tetralogia Lusitana*) re-datam o primeiro volume, situando aquela Sexta-feira Santa em 12 de abril de 1974, poucos dias antes da Revolução dos Cravos. É um tempo em que os anos se sucedem na mesmice da repressão. Começam a aparecer alguns sinais das perturbações acontecidas no Alentejo, na

década de 60, mas, de um modo geral, as personagens, em *A Paixão*, vivem num tempo e espaço míticos - uma herdade rural alentejana que alegoriza um feudo medieval. *Cortes* é a viagem no tempo que modifica o passado, lançando outra luz sobre o primeiro volume da *Tetralogia*, emprestando-lhe uma nova data, atualizando suas personagens, puxando-as para um presente pré-sentido, sonhado até. Este é o verdadeiro corte: o tempo histórico que "violenta" a ficção, proporcionando, assim, uma outra leitura do romance *A Paixão*.

A *Tetralogia Lusitana* vem, deste modo, somar-se a uma série de obras da década de 70 e 80 que trabalham a história de Portugal sob um olhar profundamente crítico e irônico.

Aqui se faz necessário explicitarmos os conceitos que nortearão este trabalho, tais como o ser português ou identidade, mito, História, polifonia, paródia e intertextualidade. Todos eles se cruzam no processo de desvendamento da obra estudada.

Discutindo a idéia de povo e as características ontológicas deste povo, serão revisadas as idéias de Eduardo Lourenço quanto ao "ser português". Optando por permanecer criança em sua "ilha-saudade", contexto embalsamado pela religião, pelo fatalismo, pelo ceticismo, pela "pesada herança da passividade acumulada" (FARIA, 1991, p.108), o português ainda estaria esperando a hora de nascer.

Para trabalhar com *A Paixão*, julgamos válido recorrer aos estudos de Gaston Bachelard (2000) sobre a psicologia dos quatro elementos, a Gilbert Durand (1998) com sua crítica do imaginário e aos conceitos de remitologização do romance no século XX, de Mielietinski (1987).

Bachelard, na linhagem de Husserl e Merleau-Ponty, lança as bases para um novo estudo do imaginário, através do método da fenomenologia dinâmica, tipo de análise literária em que a imagem só pode ser estudada por outra imagem, que acaba sendo identificada como o próprio embrião imaginário da criação científica.

Gilbert Durand, discípulo de Bachelard, amplia a contribuição do mestre, evidenciando o dinamismo organizador da imaginação. Trabalhando com arquétipos - aqui entendidos não como formas abstratas e sim como dinamismos figurativos, moldes ou matrizes universais – Durand nos traz também a idéia de “esquema” como generalização dinâmica da imagem, ou seja, um certo tom da narrativa, um certo “movimento” que se desdobrará numa constelação de imagens.

A identidade portuguesa é forjada através do mito, recurso de que Almeida Faria lança mão amplamente no primeiro volume da *Tetralogia Lusitana*.

Afirma Durand (1997, p.355) :

[...]. é no seu sentido mais geral que entendemos o termo “mito”, fazendo entrar nesse vocábulo tudo o que está balizado por um lado pelo estatismo dos símbolos e por outro pelas verificações arqueológicas. Assim, o termo “mito” engloba para nós quer o mito propriamente dito, ou seja, a narrativa que legitima esta ou aquela fé religiosa ou mágica, a lenda e suas intimações explicativas, o conto popular ou a narrativa romanesca.

Compara a lógica do mito – uma alogia – à do sonho, o que podemos observar em *A Paixão*. Utilizado neste romance como discurso das origens e fazendo parte das tradições do Alentejo, o mito insere-se naquele contexto histórico como a linguagem que melhor o expressa.

Também Eliade (1968) vê o mito como uma história sagrada que teve lugar em um fabuloso tempo das origens, relato de como uma realidade começou a ser, seja a realidade total, o Cosmos, ou um fragmento desta realidade. Representa a própria irrupção do sagrado no mundo.

Ainda com relação ao estudo do mito, também serão válidas as idéias de Cassirer (1972) que o relaciona com a linguagem. Atualmente há toda uma revalorização do mito como fundamento do ser humano e sua cultura.

Na articulação da obra de Almeida Faria com a História, é importante a referência a Walter Benjamin (1994), com seu conceito deste ramo do conhecimento como um tempo "saturado de agoras". Os procedimentos narrativos utilizados na *Tetralogia* parecem alegorizar a idéia de Benjamin do "salto de tigre em direção ao passado" que é, na verdade, o "salto dialético da Revolução", ainda dentro da concepção marxista que alimenta, até certo ponto, a filosofia do estudioso alemão (1994, p. 230):

A consciência de fazer explodir o continuum da história é própria às classes revolucionárias no mesmo momento da ação. A Grande Revolução introduziu um novo calendário. O dia com o qual começa um novo calendário funciona como um acelerador histórico.

Na *Tetralogia Lusitana*, tem-se justamente esta implantação de um novo calendário a uma narrativa já existente, atualizada cronologicamente através do processo revolucionário instaurado no país. Vale lembrar, ainda, que este diálogo da ficção com a História surge com força total no século XX, sobretudo no romance, trabalhando também dentro do aspecto de *metaficção historiográfica*, tendência da ficção pós-moderna que busca valer-se das "brechas" deixadas ao longo do caminho pelos fatos históricos, tais como foram narrados e interpretados, com a possibilidade de preencher estes vazios, estas lacunas com novos sentidos. Deste modo, é fundamental a contribuição teórica de Linda Hutcheon (1991).

A progressiva autonomia das vozes das personagens ao longo da *Tetralogia* leva-nos a reconhecer a importância do ponto de vista dos narradores, sua focalização e o papel que desempenham na economia da obra. Conceitos como polifonia, dialogismo e intertextualidade também devem ser examinados. Nesse sentido, é indispensável que se tome como referência fundamental os estudos de Mikhail Bakhtin (1993). Ao analisar o romance do século XX, o crítico russo inovou os estudos literários com os conceitos de dialogismo e polifonia, considerando esta última como algo decorrente da própria natureza da cultura e diante da qual fracassam todas as pretensões monológicas da razão. Nessa perspectiva, é o romance o fenômeno lingüístico que representa, para Bakhtin, a própria concretização do dialogismo e do entrecruzamento de estilos e de vozes individuais, a grande diversidade social de linguagens e de línguas que se organizam literariamente. É a forma narrativa que, no dizer do crítico russo, expressa uma consciência galileana da linguagem. A voz de uma personagem

tem sua área, sua esfera de influência, ultrapassando os limites do discurso direto e reservado a cada um, esfera esta constituída de construções híbridas que, no final das contas, representam o diálogo entre o autor e suas personagens, não o diálogo dramático, desmembrado em réplicas, mas o específico diálogo romanescos que se realiza nos limites das estruturas monológicas aparentes.

Por isso, o teórico russo privilegia os romances de Dostoievski como exemplos de "diálogos desesperados" entre as personagens e entre o próprio autor e suas personagens, cujas palavras permanecem abertas, não solucionadas, embora terminadas enquanto enredo.

O romance é, também, a forma que melhor expressa a relação espaço/tempo na narrativa. É a idéia do cronótopo. Bakhtin chega a afirmar que vários outros gêneros podem ser assimilados ao romance, o que permitiu que Schlegel afirmasse que o romance representaria os diálogos socráticos de nosso tempo. O conceito de cronótopo é interessantíssimo já que o teórico russo encontra-o na teoria da relatividade de Einstein, da qual ele a retira, aproveitando-a nos seguintes termos: a indissolubilidade entre tempo e espaço; a potencialidade histórica do espaço/tempo e a idéia de que diferentes aspectos ou organização do universo não podem se concretizar dentro das mesmas contingências de espaço e tempo. Esta teoria do cronótopo apresenta o romance como um gênero que, mesmo com determinadas particularidades, é inseparável de uma tradição com a qual se relaciona. O romance é visto, assim, como um gênero que está constantemente dialogando com outras formas narrativas, tais como a sátira menipéica, o diálogo, a autobiografia, o ensaio, a epístola. Em síntese, o cronótopo é a organização do mundo através do tempo e o espaço em termos literários.

Há que se observar, também, os gêneros intercalados, outra maneira de introduzir o plurilingüismo no romance, como por exemplo, novelas inseridas em romances, poemas dentro de narrativas, fazendo parte da sua estrutura, o diário, o relato de viagens, biografias, cartas, confissões. É lógico que estas formas só terão sentido como diferentes maneiras de assimilação da realidade se representarem elementos estruturais básicos dentro do romance. A *Tetralogia Lusitana* aponta para esta diversidade, com vozes de diferentes

registros. O corte narrativo que *Cortes* literalmente representa se dá em todas as instâncias e abre caminho para os outros dois livros, predominantemente epistolares, com a disseminação e autonomia dessas vozes, com o "apagamento" do narrador (37 cartas, 10 monólogos e apenas três capítulos em 3ª pessoa, em *Lusitânia*). O abrir mão dessa autoridade narrativa em cartas, onde o tom político e ideológico é o que predomina, parece articular-se com o "processo revolucionário em curso" (PREC) que representava o fim de um período político de uma única voz.

Importantes também são os conceitos de Mieke Bal (1977) que, distinguindo num texto o narrador (o que conta uma história), o focalizador (sujeito cuja visão é apresentada) e o focalizado ou ator (aquele sobre e através do qual se conta uma história), abre novas possibilidades de interpretação, na medida em que desvela a tensão (ou a identidade) entre estes três elementos.

Acredita-se que a investigação das relações entre autor, narrador, pontos de vista e narratários ajudam a desvendar a montagem da narrativa em Almeida Faria e sua articulação com a História.

A partir dessas discussões, algumas hipóteses podem ser levantadas:

- a) a Revolução dos Cravos, aqui entendida como fato histórico que representa todo um processo de transformação da sociedade portuguesa, ressignifica a obra de Almeida Faria, funcionando como “um acelerador histórico”;
- b) ao dar uma continuidade à obra *A Paixão*, inserindo-a na *Tetralogia*, o autor produz-lhe novos sentidos e leva o leitor a uma outra leitura deste romance, completamente diferente daquela feita considerando a obra isoladamente;
- c) a utilização do mito como elemento metafórico no universo ficcional de *A Paixão* é estratégia que oculta/desvela uma realidade em um momento, que por sua própria natureza, evoca o *illud tempus* de sociedade arcaicas e é incorporado criticamente nos outros romances;

d) a negação dos antigos discursos unificadores, do tom épico, a rejeição a qualquer concessão ao presente, inclusive ao apoio a um governo revolucionário, levam à busca de uma outra idéia de pátria, onde o “ser português” passa pelo descentramento, alimenta-se da integração de várias etnias e se abre sempre para novas possibilidades.

Assim, os objetivos deste trabalho são:

- a) evidenciar a inserção da História na *Tetralogia Lusitana*, de Almeida Faria, que acaba retroprojetando uma consciência sobre o discurso lírico/mítico/expectante de *A Paixão*;
- b) aplicar a esta obra categorias de teoria literária (intertextualidade, dialogismo, carnavalização, multiplicidade de focos narrativos) cuja validade já foi comprovada na análise de outros textos narrativos fundamentais da História Literária;
- c) analisar o tratamento ficcional que o autor dá ao processo revolucionário no Portugal contemporâneo;
- d) contribuir para a crítica relativa à literatura portuguesa pós-revolução.

Para tanto, no segundo capítulo, estudaremos o mito na montagem de *A Paixão* (1963) e a dicção lírica da obra. No terceiro, teceremos considerações teóricas sobre a História e seu parentesco com a Literatura, o que se tornará mais evidente em *Cortes* (1991) que é objeto do quarto capítulo e representa realmente um corte paródico com relação ao primeiro livro. No capítulo quinto, trataremos do estudo de *Lusitânia* (1986) e seu olhar crítico sobre o momento da Revolução de 74 e seus desdobramentos até o ano seguinte, relacionando este romance com os dois livros anteriores. No sexto capítulo, abordaremos *Cavaleiro Andante* (1987) com sua retomada de mitos e sua atualização e transformação através do descentramento e do cosmopolitismo.

Nosso método consistirá, portanto, no estudo comparativo dos quatro romances que compõem a *Tetralogia Lusitana*, tendo como ponto de referência o primeiro

deles e procedendo, simultaneamente à análise das peculiaridades de cada um, individualizando-os com seus respectivos suportes teóricos e reconhecendo o papel que ocupam neste conjunto.

## 2 OFÍCIO DA PAIXÃO

Na brancura da cal o traço azul  
Alentejo é a última utopia.

Todas as aves partem para o sul  
Todas as aves: como a poesia.

**Manuel Alegre**

O livro *A Paixão*, mostrando o amanhecer de uma família alentejana, se estrutura em três partes: Manhã, Tarde e Noite, constituídas por capítulos que, como quadros de uma peça teatral, apresentam cada um deles uma personagem diferente. São vinte e quatro capítulos na primeira parte, vinte na segunda e seis na terceira. Fernando Mendonça (1966) bem observa que a manhã é mais importante na vida rural do Alentejo, daí o maior número de capítulos.

Nesta primeira parte, os capítulos começam pelo nome próprio da personagem ali abordada e que conduzirá, sonhando ou relatando, a narrativa.

Na segunda parte, *Tarde*, os capítulos apresentam números e começam quase todos com a referência ao momento do meio-dia e ao fogo que irrompe neste instante em uma das propriedades da família.

Na última parte, dos seis capítulos também numerados, os três primeiros começam com referência à noite e, nos três últimos, o autor procura finalizar a narrativa, deixando em aberto algumas questões e o destino de algumas personagens que deverão se resolver no futuro. Anuncia talvez já, assim, uma possível continuação desta obra.

Na primeira parte, estas personagens são mostradas sonhando ou acordando e fazendo o relato de seus sonhos. Um narrador em 3ª pessoa costuma abrir cada capítulo

situando a ação para, em seguida, dar voz à personagem, através de verbos *dicendi* e outros (“diz”, “pensa”, “escreve”, “recorda”, “lembra”). A fala de cada um destes seres ainda está atrelada ao narrador, mesmo que ele se proponha, aparentemente, a dar-lhes autonomia, anunciando, através de dois pontos, suas falas em 1ª pessoa.

Num primeiro momento, temos a impressão de estar diante de discursos oníricos proferidos por seres que não têm propriamente consistência. Chama a atenção, antes de tudo, a linguagem poética e o tom de ladainha, de litania. O lento respirar da linguagem, a pontuação ou a ausência dela em cada capítulo faz com que cada um deles pareça uma única e longa frase. O tom, por vezes declamatório e solene, ajuda a criar um contexto quase religioso. Frases justapostas, orações coordenadas, enumerações, tramam um tecido lírico que remete às cantigas de amigo. Temos um exemplo disto na utilização da técnica do *leixa-pren* (solta/prende) das ditas cantigas nos dez primeiros capítulos da obra, em que a última frase de cada capítulo é a primeira do seguinte, mesmo tratando de outra personagem. O ritmo dessa prosa, que já foi comparada à de Bernardim Ribeiro em *Menina e Moça*, obra publicada em 1554, garante também o lirismo, com seu fluir natural, sua musicalidade e repetições, o que estudaremos em um dos próximos itens deste trabalho.

## 2.1 A presença de mitos e ritos

Mielietinski (1987) enfatiza que, ao abordar a questão do mitologismo na literatura no século XX, não está a referir-se apenas à presença de alguns motivos mitológicos em uma narrativa. De resto, é quase impossível fugir a tal emprego. O estudioso quer, isto sim, tratar de procedimentos artísticos e da visão de mundo que propicia o uso destes recursos. A evolução do romance para além do realismo crítico do século XIX permitiu que o mitologismo se manifestasse também nesta espécie literária, como já o fazia no drama e na lírica, através de princípios imutáveis, positivos ou negativos que se impõem por entre o registro do cotidiano e das transformações históricas.

Chama a atenção também para a técnica dos *leitmotivs*, que remonta ao drama musical de Wagner, considerado o precursor desta linha mitologizante, e a utilização da psicologia universal do inconsciente ou neopsicologismo. Percebemos romancistas

sofrendo influência de Freud, Adler e Jung, utilizando muitas vezes a linguagem da psicanálise. Com a interiorização das ações, surgem as técnicas do monólogo interior e do fluxo da consciência. Aqui a psicanálise junguiana, com sua interpretação metafórica do jogo da imaginação, faz a ponte entre o homem da sociedade arcaica (pensamento mítico) para o homem solitário e individualista do século XX, com sua psicologia patológica.

Mielietinski aborda outro ponto importante, vital no caso de Almeida Faria, como escritor português: para determinados povos, as tradições mitológicas fazem parte da consciência nacional e a repetição de certos motivos simboliza mesmo a estabilidade das tradições nacionais. Este é um dos assuntos que Eduardo Lourenço desenvolve em seu *Portugal como Destino* (1999). A primeira identidade de Portugal, que inclusive vai ajudar a forjar sua "futura mitologia", fixada no grande poema épico *Os Lusíadas* (1572), é a de "reino cristão" em luta contra os mouros afirmando-se perante os reinos espanhóis de Leão e Castela. As origens da nação são, assim, sacralizadas. Portugal nasce sob o símbolo da Cruz de Cristo, através do "milagre de Ourique", que afirma a intervenção de Cristo naquela batalha a favor dos portugueses. Almeida Faria aproveita, no entanto, estes elementos para aludir à imobilidade, estagnação e fechamento de uma família que representa o próprio Portugal. A censura, ainda vigente na época em que escreve, também abre caminho para a utilização de alegorias, que se prestam para mostrar a realidade de maneira sutil. O mito é um meio de dar forma e significação ao momento em que o autor cria, não sendo, portanto, utilizado aí de forma intuitiva e sim baseado num vasto conhecimento da história e da cultura do país.

A dimensão mítica também se dá por conta da linguagem encantatória de que se vale o autor. Há um tom profético, um tom solene, o ritmo próprio dos ritos e imagens que desabrocham ininterruptamente. A aurora que surge naquela sexta-feira, e que remonta a um alvorecer mítico das origens, está o tempo todo acompanhada da idéia de morte. A sexta-feira é a da Paixão. Vida e morte são conceitos inseparáveis, mas aqui, por entre ritos de iniciação e renovação e junto com a chegada da primavera (é final de março, entrada do Ano Novo Cósmico, de acordo com tradições pagãs) é a presença da morte que se impõe.

De acordo com Mircea Eliade (1993), o tempo mítico quebra a duração profana buscando inaugurar um "tempo novo" através de festas periódicas que envolvem uma

série de ritos. Podemos observar a presença de alguns destes rituais em *A Paixão* em diversos momentos da narrativa: a) combates entre dois grupos inimigos: a briga entre os dois irmãos, André e João Carlos; b) procissões mascaradas e recepção cerimonial dos mortos: aqui é a procissão do Senhor Morto, sendo possível afirmar até que toda a obra é um lento desfilar de mortos; c) extinção do fogo: extinção da luz elétrica durante a procissão, a presença da "noite cósmica" na qual tudo perde seu contorno; d) "entremez" carnavalesco, inversão da ordem normal, "orgia": os instintos se alteram, os jovens se beijam e se tocam na escuridão, misturando condições sociais (saturnais), numa desordem aqui ligada a um pânico da morte, quando falta luz na rua, estado que é uma restauração do caos primordial; e) reativação do fogo: a luz que volta e o incêndio na plantação. Todos estes ritos indicam um “[...] desejo de abolição integral do passado pela abolição da criação.” (ELIADE, 1993, p. 324). Busca-se dissolver o mundo presente e sua hierarquia para voltar ao *illud tempus* primordial, que é um momento mítico do começo e do fim (dilúvio ou apocalipse).

João Carlos, que em *Cortes* começa a ser tratado de JC, pode ser assimilado à figura de Jesus Cristo. Já no início da narrativa, ele planeja o ritual do sacrifício do cordeiro na Sexta-feira de Páscoa, tradição que no Alentejo é uma marca da presença do judeu sefardita naquela região, que, por sua vez, cultivava ritos anteriores aos próprios ritos judaicos. Pastores beduínos, em determinado momento do ano, reuniam-se para oferecer aos deuses o sacrifício de um cordeiro para que suas pastagens reverdescessem. O cordeiro era pendurado pelas pernas, degolado, o sangue recolhido enquanto eram cozidos pães ázimos e preparado um molho de ervas que brotam no deserto. Na Páscoa judaica, foi mantida a imolação do cordeiro de um ano, preparado com ervas amargas e comido em pé, como se estivessem prontos para partir, já que aí é o Pessach, passagem, evocando a fuga do Egito.

É o tempo com que começa o livro – “a alba deste dia de Vênus” (FARIA, 1986a, p. 65) – aludindo a um alvorecer primeiro e trazendo desde logo um discurso das origens, em que tudo é vago e uma primeira pessoa do plural desindividualiza a figura de João Carlos:

[...] festejaremos a preparação da páscoa e após termos comido lavaremos as mãos na água da ribeira e juntos partiremos pela planície. (FARIA, 1986a, p. 26).

O jovem prepara-se, então, para um ritual milenar, “como as palavras mandam“, “no princípio de tudo”. Percebe-se aí a força de uma tradição transmitida oralmente. Sobre as brasas preparará a carne, com pães ázimos e alfaces silvestres, “coisas de direito divino” (FARIA, 1986a, p. 26). Em capítulo posterior, o que aqui fora planejado, pensado, efetivamente acontece.

É de se registrar a utilização do futuro do presente do indicativo que Margarida Losa (1973), em um estudo sobre *A Paixão*, associa à certeza da morte do cordeiro que é um acontecimento que se repete, é o tempo cíclico do ritual.

As intervenções de João Carlos assim como as percepções e os pensamentos das personagens são registrados através da onisciência seletiva, foco narrativo que, segundo Norman Friedman (1967), procura mostrar pensamentos filtrados diretamente da mente das personagens, mas traduzidos pelo narrador, pois estão em 3ª pessoa:

Voltava um pouco a cara para que não o conhecessem, curvadamente avançava, trazia sobre os ombros todo o peso da vila, o tempo caminhava e estava onde? O caminho que seguia não o levava longe, era pela estrada de Évora, mas que ia fazer lá? Voltou para trás [...] mas saberia ele quanto tempo passara? (FARIA, 1986a, p. 178).

É importante o registro da referência à deusa Atégina no capítulo que inicia a parte da “Tarde” e em que se alude às origens míticas do Alentejo. Atégina é uma deusa de origem céltica, de cujo arquétipo os romanos se apropriaram sob a forma de Prosérpina. Este fato é contado quando o narrador nos diz:

[...] no instante do fogo o medo se apossou dos homens da planície, a quem os deuses Ataégina e Corneus desapareceram; foi certamente então que vieram estrangeiros e lhes tiraram tudo, violaram as mães, estupraram as filhas [...] (FARIA, 1986a, p. 106).

Esta divindade feminina foi mais tarde servir de substrato à própria implantação do culto a Maria. Atégina, assim como presidia a ritos agrários, era uma deusa ligada à funerária, a situações de transe, à noite e à obscuridade.

No anoitecer da sexta-feira santa, João Carlos deixa a família, abandonando a casa paterna e passando a noite no cemitério da aldeia, ao relento, com a idéia de penetrar na casa só pela madrugada para pegar suas coisas e partir para Lisboa. É o único na família que pode fazer este gesto, rompendo com o passado, com a tradição. Podemos perceber nesta passagem algo do romance de formação em que o processo de educação de uma personagem, dentro desta perspectiva de remitologização, corresponde ao rito de iniciação, que vem muitas vezes acompanhado da idéia da visita ao reino dos mortos. É uma passagem, breve, de João Carlos pelo Hades.

A árvore existente no quintal é o que há de mais vivo naquela propriedade e o narrador empresta-lhe contornos míticos, inserindo-a em um tempo cíclico, ritualístico mostrando que ela se renova a cada primavera, a cada Páscoa e assiste, impávida, às transformações humanas, à passagem das gerações, para um dia enfim, tombar. A árvore faz parte desta “parábola da vida” que constitui esta obra de Almeida Faria, usando a expressão de Fernando Mendonça (1973) em seu ensaio *Romancistas de Vanguarda*, pois ela é aqui a Yggdrasil ou a Árvore da Vida das Escrituras, que sobrevive ao passar dos séculos.

O fogo é um elemento marcante nesta obra. O momento do incêndio, ao meio-dia, é um divisor de águas que arranca as pessoas de sua letargia, provoca reflexões, reminiscências e, literalmente, tira os filhos de casa, na ausência do pai, para tomarem uma atitude quanto ao problema. Apresentado naquele momento como elemento primordial da criação (antes que se saiba que se trata de um incêndio de conseqüências devastadoras), quase num sentido heraclitiano, sua descrição atinge dimensões míticas:

[...] o fogo estava ali, porém vinha desde sempre, desde quando a terra se vestira de gente, de faunas e de flores, de florestas [...] dum lume assim nasceu o mundo e nele restam hoje horizontes de fogo [...] (FARIA, 1986a, p. 106).

Pensando nos ritos pagãos já evocados nesta obra, vale lembrar o culto ao fogo praticado no equinócio de primavera, rito de origem céltica. No transcorrer da narrativa, observamos a referência a estes fogos como algo sempre presente na vida rural alentejana, seja sob a forma de queimadas, naturais ou provocadas, seja sob a forma de resquícios destes ritos.

Logo em seguida, o fogo surge como expressão de raiva, de ódio, pois fora ateado criminosamente por alguém ou por um grupo de pessoas.

Como símbolo polivalente, o fogo tanto pode representar purificação, inspiração, como a capacidade consumidora dos seres. O “batismo inicial do fogo” sacode a vila, numa ambígua paródia da criação e desencadeia uma série de outros acontecimentos. Um homem é acusado de tê-lo produzido e ele é, em seguida, sacrificado neste mesmo fogo.

Cada um dos membros da família será atingido de modo diferente por este acontecimento e pela presença brutal do fogo.

Enquanto contempla as chamas, Jó, um dos irmãos, sente-se devorado por um “fogo íntimo” que consome sua adolescência.

Em Moisés, o criado, a sirene que avisa da catástrofe traz lembranças da guerra. Para Marina, o fogo acentua e enfatiza, por oposição, a frieza e a desagregação da família no momento.

André relata à irmã um terrível sonho que o faz acordar com um violento calor – mais uma imagem do fogo – e que também pode ser o sintoma de uma doença de que o jovem é portador: viajava num comboio quando ali colocaram uma acha de petróleo e logo vários passageiros foram carbonizados. O cheiro dos corpos queimados se espalhava com rapidez. O fogo é uma presença constante e sempre ameaçadora, sobretudo para André, que corra o risco de asfixiar-se com o gás ao tomar banho num momento em que o fogo apagara. Sentindo sempre a sombra da doença, experimenta ali um terror irracional da morte e

sonha com o “afago do fogo” (FARIA, 1986a, p. 132), fogo bom esse que vive nas aves, nas florestas.

Para o pai, Francisco, o fogo se apresenta como símbolo erótico, e neste sentido vale lembrar Bachelard (1999) que diz que o fogo sexualizado é, por excelência, o traço-de-união de todos os símbolos.

A energia sexual do pai é lume que vai se gastando e que, no caso da mãe, já a abandonou há algum tempo. No mesmo sentido, pode-se entender o fogo na história de um “sonho” de Arminda, (a estátua e a donzela): o raio que sepulta a personagem do relato simboliza a fulminância mortal desta paixão.

Enfim, o fogo como elemento físico é o destruidor das plantações e como elemento não-físico, sutil, simboliza um futuro promissor ou a vida interior e uma energia que já habitou estes seres no passado. O presente surge como um momento frio que nenhum fogo acende.

## **2.2 Personas**

*A Paixão* trabalha com o arquétipo dominante da morte. Em um dos últimos capítulos do livro, o narrador conclui: “[...] houve aqui lugar para os que morrem; de facto, este é o livro dos mortos, dos mais mortos que os mortos [...]” (FARIA, 1986a, p. 193).

Podemos identificar nesta narrativa o esquema da imobilidade, da letargia, expressos no sono e no sonho.

Cada personagem, que surge a princípio como um ser vago e idealizado, apresenta seus monólogos internos e externos, pois não chega a haver um diálogo entre as pessoas da família retratada.

O conjunto de imagens desencadeado por este esquema revela bem o desdobrar-se do arquétipo referido.

A sombra de uma doença maligna paira sobre o filho mais velho, André paralisando-o para a ação, tirando-lhe a vontade de viver. Descreve sua própria morte em um sonho numa bela página de tons surrealistas que diz que:

[...] em lado algum do corpo se vê sangue senão talvez na boca, derramando-se sobre as algas móveis; pela paz e delicadeza do seu sono, o corpo do jovem não apavora os peixes; estamos na primavera dos peixes; em abril ou março; dele a face foi envelhecida para uma era de cera; os braços junto ao peito; por cima, água metálica, riscos verdes; o grande peso do mar das quase manhãs fechadas; as nuvens pardas do sono; um silêncio só frio e aguçado; olhos aberto de futuro são repasto dos peixes; sobre as águas uiva um cão branco, cego, coxo; no fundo um carro desventrado; os farolins do céu duros como facas; [...] (FARIA, 1986a, p. 34,35).

Bastante significativas são também as lembranças de André numa situação de semi-vigília depois de acordar de uma noite que vê como “deusa das trevas”, “esposa fêmea dos infernos” (FARIA, 1986a, p. 77).

Faz parte também deste sonho a imagem que ele vê na parede de Jacó e o Anjo em luta – “répteis verdes vermes gordurosos” (FARIA, 1986a, p.33) – como se fosse um filme do qual ele foge para cair com o carro dentro d’água. A alternância da 1ª e 3ª pessoas remete bem à sensação que se tem nos sonhos de ser-se o protagonista e ao mesmo tempo ver-se realizando a ação. A passagem bíblica de Jacó e o Anjo, incluída neste sonho, também contribui para fornecer mais pistas sobre esta personagem problemática, enquadrando-a numa moldura mítica. Jacó descobre mais tarde que, na verdade, travara combate com Deus, segundo algumas interpretações. E sai deste episódio com um novo nome – Israel. Diferentes exegetas, apresentando outras traduções e posteriores leituras literárias do mito, acentuam o caráter demoníaco daquele ser (Bernanos, Lautrémon, Cocteau, Thomas Mann).

De qualquer modo, trata-se de uma figura de poder que submete André – o pai, a doença, a religião – combate ao qual ele sucumbe.

Surge-lhe a imagem de uma mulher encontrada no carnaval, num clube de jazz, que se insinuou para ele falando espanhol e aludindo a um encontro anterior ocorrido entre os dois em Madri, do qual André não se lembra. A própria situação em que surge tal mulher parece-lhe uma “espécie de sonho pouco nítido” (FARIA, 1986a, p.78) em que não tem muita consciência de onde estava, devido ao álcool. A espanhola agarra-se a ele, mas é tudo rápido e fortuito, pois ela precisava aproveitar a única meia hora de liberdade que o marido lhe proporcionava. A sensação, para André, é só de carne e de dissolução e ele teme vê-la metamorfoseada: “[...] numa ave nojenta, negro bítio de pescoço pelado, o abutre, dessas aves que de noite pousam nos meus ombros e me arrancam os olhos [...]” (FARIA, 1986a, p. 79).

Logo a seguir, André rememora um sonho em que o espaço lhe parece, a princípio, o de um convento que se desdobra em um castelo medieval que acaba se revelando ser um bordel. Ali encontra uma mulher chamada Carmen, com quem mantém relações, o que na verdade parece ser a lembrança de sua iniciação sexual. É interessante a presença de símbolos religiosos (cruzes, crucifixos e santos) nos quartos de luzes vermelhas e a comparação das prostitutas com freiras. De repente, André descobre no sonho que Carmen já se enforcou há tempos com um lençol da cama. Acorda sobressaltado identificando-a com sua morte, com o câncer que cresce dentro dele.

Pierre Brunel, em seu *Dicionário de Mitos Literários* (1998), estuda a figura de Carmen, personagem feminina do romance de Prosper Mérimée, como o arquétipo da mulher fatal, associada a uma atmosfera noturna e à penumbra que alegorizam a escuridão da alma de Carmen. O vermelho e o negro são cores importantíssimas na composição desta mulher fatal e a Carmen de Almeida Faria, paixão sonhada ou vivida de André, tem em seu quarto um tapete sujo, vermelho e grosso, para depois ser assimilada à ave noturna já mencionada. Brunel, discorrendo sobre o motivo da mulher noturna, enfatiza a sua habilidade estratégica, a capacidade de mediação e o próprio manejo das línguas. A mulher que fala espanhol e português e que aparece no clube de jazz tem uma mobilidade incrível e transita com extrema rapidez entre estes espaços. Os impulsos eróticos de André, reprimidos por valores religiosos e por uma estrutura arcaica, não conseguem resolver-se sadicamente e assim Eros acaba sendo sempre identificado com Tântatos.

Ao meio-dia, ainda na cama, André se debate entre seu instinto sexual e uma urgência de pureza, ligada a:

[...] solitários lugares embalsamados ao peso do passado, em que tudo cristalizou serenidade, em que coisas e gentes existem para sempre, apetece-me pegar em tudo isso, mitos e musas e imagens, pinturas sobre tela e sobre gesso, e levá-los para casa, construindo um sacrário dessacralizado, metê-los no meu quarto e olhá-los, tê-los fixos nos olhos e dormir sob o fixo olhar deles, e vencê-los, e sê-los; ignoro contudo se (e até suspeito que) isso (não) é possível; [...] (FARIA, 1986a, p. 117).

A seguir, André imagina ou sonha de olhos abertos com uma história em que um pai e um filho não se entendem e aquele por fim se suicida e é impossível para o filho travar com ele um diálogo póstumo; mas é aí que o filho (ou André) vislumbra a possibilidade de uma liberação e um uso pleno do sexo.

Às três horas da tarde, André, estando doente, é o único a deitar-se. É a hora nona, a hora da morte de Cristo. A irmã, Arminda, recita uma passagem da Paixão que alude a este momento.

Ao final da narrativa, o jovem assiste à procissão do Senhor Morto que prefigura, tal como o primeiro sonho, a sua morte. A procissão passa pelo Largo do Monumento dos Mortos da Grande Guerra e neste momento, literalmente, fazem-se trevas na aldeia, pois falta luz elétrica como se fosse uma visitação da morte. Neste “livro dos mortos”, é a última referência feita a André, que resolve não se ajoelhar à passagem da procissão, julgando que o morto não se ofenderia com isso.

Depois de André, a figura de sua irmã Arminda também é trabalhada dentro desta constelação de imagens que remetem à morte. Emblemático é o “sonho” que relata a seu irmão João Carlos, referindo-se a ele como uma história sonhada ou imaginada por ela no dia anterior ou há dias. Durante toda a narrativa, a jovem faz questão de dizer que a protagonista do sonho não é ela e duvida ter sonhado com todos aqueles detalhes: “[...] por certo não sonhei isto, assim com tais pormenores, devo ter lido, não achas? Ou contaram-mo, não sei [...]” (FARIA, 1986a, p. 137).

A história é a seguinte: uma jovem (que não Arminda...), numa vila de província descobre, em um claustro subterrâneo da Igreja Sé, o túmulo com a estátua de pedra de um cavaleiro numa armadura de cruzado. A descrição deste claustro (com laranjeiras junto às arcadas e um poço de boca negra) e desta estátua trazida à tona por um lirismo intenso e pleno de imagens de petrificação e de toda uma arquitetura religiosa e medieval (arcadas, poço, rosáceas de pedra, topo das ogivas, recorte de arcos, gótico claustro, ameias) revelam uma escolha cuidadosa que reafirma o enfoque mítico e o esquema da imobilidade: a estátua do cavaleiro tem “olhos olhando frontais para a fixidez do ar” (FARIA, 1986a, p. 136) e tudo ao redor é extático, como ele, que se tornará o objeto de desejo da jovem que dará nele o seu primeiro beijo, “o beijo desvirgador” (FARIA, 1986a, p. 137). Depois disso, em outra manhã, deitou-se ao lado da estátua, cobriu com suas pernas as do cavaleiro e neste momento foi surpreendida por alguém, uma beata ou um padre que a repreendeu e ameaçou-a de contar a todos. É curioso observar que o relato de Arminda é interrompido por um outro capítulo em que aparece o pai com a jovem amante que trouxera do monte, um monte “onde o fogo grassava” (FARIA, 1986a, p. 140). Não há como não estabelecermos uma analogia com o relato do capítulo anterior da jovem com o cavaleiro jacente e o chefe da família deitado com a moça de formas fortes, paga para fazer amor.

No capítulo seguinte, é retomado o relato de Arminda depois dessa “intromissão” gritante das aventuras sexuais do pai, confirmando que a protagonista da história é ela própria. História que tem sua continuação na jovem que volta à noitinha, de escondido, para deitar-se sobre o cavaleiro e ali ter o seu prazer. Até o dia em que um raio tomba sobre a igreja e faz soterrar a estátua e a amante junto. Mais uma vez aqui a presença de um amor noturno e a associação do amor com a morte. A jovem que fazia amor com uma estátua, com um morto, permanece sepultada na fenda aberta pelo raio, tapada depois por cimento.

Vários elementos se cruzam neste conjunto de três capítulos e o que parece bastante claro é que a sombra deste pai, a um tempo repressor e lascivo, tolhe completamente a sexualidade da filha, o que é confirmado pelas complicadas relações que ela mantém com o jovem Samuel.

Na análise deste sonho de Arminda, percebemos que adquire um outro sentido um capítulo anterior em que ela lembra uma palestra a que foi assistir com Samuel, provavelmente algo de natureza política. O lugar em que isso se dá é cercado pela polícia e os dois são obrigados a fugir. Arminda retrata esta situação – os policiais vindos com seus cavalos - numa analogia com os quatro cavaleiros do Apocalipse. Todo este texto tem um tom bíblico e Samuel, designado por Arminda como ”o ouvido divino”, é incitado a reagir:

[...] pergunto-te se ouves os cascos dos cavalos, cavalos de fogo [...], são eles, a quatro e quatro [...] apressemo-nos, ou chegaremos talvez demasiado tarde, traze a tua arma, o teu cavalo bravo, vamos para lá, não vês aquelas manchas sobre as nuvens da tarde [...] (FARIA, 1986a, p.63 e 64).

Não há como não evocarmos, agora, a história do cavaleiro que constitui o próximo sonho de Arminda. Este capítulo termina de um modo que também “anuncia” o final da outra história: “[...] Arminda dorme, agora cansada como se tivesse atravessado a terra, agora o sol aparece a nascente, agora vou descansar no seio da terra [...]” (FARIA, 1986a, p. 64).

Na riqueza do texto de Almeida Faria, podemos perceber o universo de Arminda tanto num nível psicanalítico quanto no aspecto ideológico. É a jovem alienada, de família de origem latifundiária, atraída por um proletário militante. E tudo isto inserido naquilo que Margarida Losa (1973) chama de “uma temporalidade paradigmática”, o tempo do mito, ao trazer a idéia do apocalipse.

Nas falas de André e Arminda, se faz evidente a utilização de um recurso que surgirá muitas outras vezes em toda a obra: o discurso direto incorporado à própria narrativa sem a pontuação tradicional, separado apenas por vírgula ou ponto-e-vírgula:

[...] só no fim Arminda disse: ouviste tocar a fogo? E ele: ouvi bem, quem sabe se o teu sonho não é isso exatamente, o fogo?: talvez, não sei, apenas sei que foi medonho: tudo tudo é tão medonho no mundo em que vivemos, tudo me parece mau, triste e pobre, tão falso, forçado, infame, lamentável! (FARIA, 1986a, p. 127).

[...]. Quando Arminda fez uma pausa, André disse: pois, vou ver se tomo banho e se me lavo, pena é que nós não possamos nos lavar também por dentro: ambos se levantaram: não tinham comido nada. (FARIA, 1986a, p. 128).

É bastante sintomática também a trajetória de Tiago, o filho caçula e temporão, de brilho diverso no olhar, de cabelos louros e compridos, de uma graça especial, “um pequeno deus” (FARIA,1986a, p. 89) que se distrai a moldar figuras no barro quando chove e que, em determinado momento, monta um bumerangue através de instruções apresentadas em uma revista. Fabrica o objeto em madeira pensando na revolução que ele descreverá sobre si mesmo, regressando ao ponto de partida. Esta imagem do mito do eterno retorno é mais um elemento para caracterizar o universo fechado da família.

Uma das poucas situações em que Almeida Faria trabalha com o discurso direto reproduzindo as falas originais das personagens é na representação do discurso infantil de Tiago e seus amigos:

[...]- faz de conta que caíste num poço.  
 - e o poço é a tua mão ou a tua boca  
 - e depois de cair fiquei à espera de almoço  
 - e óspois do almoço fomos p'r' Arraiolos  
 - nã senhora  
 - e lá era a fêra e havia tourada e palhaços  
 - no circle pra onde entramos sem pagar (FARIA,1986a, p. 165).

A mãe, Marina, mulher de cinquenta anos precocemente envelhecida, arrasta-se pela casa, já que a chegada da menopausa, naquela época e naquela sociedade, representava o fim de toda a feminilidade e desejo sexual. A mãe, desabitada pelo sangue como um fogo que se extinguiu, enfrenta agora uma morte em vida, vida que, aliás, nunca teve objetivo maior algum. Está aí agora “[...] sem cio, sem carinho, sem nada, só saudade, sem mais nada, lavando-se de nada [...]” (FARIA,1986a, p. 172). A mãe, que não se realizou como mulher, evoca o passado, a sua infância e adolescência, trazendo ao presente cenas românticas de cavalgadas noturnas com a irmã, passeios em charretes, perseguição de salteadores.

É interessante observarmos que, nestas cenas que a mãe lembra e/ou inventa, aparece muitas vezes um cenário árabe que tanto pode vir de lembranças de reais antepassados de origem islâmica quanto do imaginário ibérico que romantiza o elemento islâmico em sua cultura. Vale lembrar a presença das novelas mouriscas na literatura

espanhola do século XVII. O bisavô de Sevilha ou Granada vem à mente de Marina através dos relatos e de lembranças que a mãe lhe deixou e ela já não distingue mais o que foi verdadeiro e o que está acrescentando a esta figura associada a uma mesquita fantástica com arcos em ferradura e portas rendilhadas. A imaginação de Marina, alimentada por suas carências, também pode ter sido estimulada pelo tapete que há no seu quarto de dormir, com o desenho de um árabe carregando uma mulher nos braços, em cima de um cavalo célere, com um alfange na mão. No último volume da *Tetralogia Lusitana, Cavaleiro Andante*, Marina revelará que sonhava em ser a jovem carregada pelo árabe para terras distantes, para longe da secura do Alentejo e para longe do infeliz casamento que fizera. Acaba-se descobrindo também que o tal tapete muitas vezes lhe servira de leito para escapar à brutalidade sexual do marido.

Na verdade, é só no fim da narrativa que esta personagem adquire um nome, através de uma intrusão do narrador. Há uma quebra de verossimilhança e o narrador comenta as personagens e seu papel na narrativa. Utiliza uma primeira pessoa do plural retórica: “[...] quanto à mãe, nem lhe demos um nome, vamos chamar-lhe Marina.” (FARIA, 1986a, p. 194).

Moisés, o eguariço criado da família há muito tempo, carrega as lembranças da mulher com quem viveu apenas nove meses em sua juventude e que pereceu no parto junto com a criança. A névoa que dificulta a visão de Moisés (provavelmente catarata ou algum outro problema decorrente da velhice) traz o passado, onde o nevoeiro de Vila Nova de Milfontes, lugar em que o casal morou, se mistura com a visão que o velho tem do lugar onde vive no momento. Almeida Faria tem essa peculiar estratégia para misturar os tempos através de um detalhe concreto, físico. O presente para Moisés está morto e só o que o mantém vivo é a religião e a lembrança do breve tempo passado com a mulher. Um único amigo se relaciona com ele, Simeão, com quem vai à missa, numa pequena ermida que tem escrito em uma de suas paredes a palavra SEMPRE, palavra mítica falando do grande torpor do Alentejo. Simeão habita a ermida e senta-se com Moisés sobre um monte todas as tardes. Os dois são as próprias figuras de um mundo fixo e arcaico, atemporal e circular, ligado à religião.

Num aspecto de intertextualidade lírica, não podemos deixar de evocar a cantiga de amigo: “Sedia-m’ eu na ermida de San Simion/e cercaron-mi as ondas: que grandes

son! Eu atendend'o meu amigo, eu atendend'o meu amigo!" . A cantiga de Meendinho, na verdade uma barcarola, além de outros elementos mais óbvios em comum, traz também o tema da espera.

A dicção lírica é mantida pelo narrador seja qual for a personagem que esteja se expressando.

A linguagem imagética de Moisés, ao olhar os espaços que o rodeiam, é quase tão rica quanto a de João Carlos e de André, a diferença está é no conteúdo dos pensamentos e das lembranças:

Moisés

[...] agora a noite mora sobre a vila em volta sitiada de estrelas, de espaços, de telhados, de carros que, na estrada, muito espaçados passam e se arrastam tarde, ou se quedam imóveis, junto aos passeios com enfeites de pedra, barrocos ou abstractos de formas curvas de flores e aves e cristais, nos quais ninguém, ao pisar e repisar, repara [...] (FARIA,1986a , p. 44).

João Carlos

[...] a memória de lugares e palavras e gentes por mim entra, avassaladora e dura sem piedade semelhante vaga alta de sol ou espuma fria na boca de desespero aberta do que se afoga e nada vê à sua volta além dum imenso mar, com corpos meio suspensos em estranhos movimentos que incomodam e espiam nos grandes olhos claros [...] (FARIA,1986a, p. 158).

André

[...] depois da dissolução me assalta uma urgência de claustro, invejo as casas e castelos isolados, os palácios e conventos que são sempre, mesmo quando no meio de uma vila ou cidade, solitários lugares embalsamados ao peso ao passado, em que tudo cristalizou serenidade, em que coisas e gentes existem para sempre [...] (FARIA, 1986a, p. 117).

Aqui percebemos a nítida diferença entre narrador e focalizador, de acordo com a concepção de Mieke Bal (1977). É Moisés quem olha para as coisas e pensa sobre elas na primeira destas três citações, ele é a personagem focalizada (ator), mas o discurso, às vezes, parece ser mais do narrador, que atua sobre este focalizador/ator, emprestando-lhe sensações, misturando-se às suas percepções.

Este narrador, à medida que a obra vai chegando ao seu final, imiscui-se cada vez mais na narrativa e de maneira mais explícita, já não apenas através dos

atores/focalizadores. Aí ele se mostra o próprio narrador (que Friedman chama de autor) onisciente intruso, que intervém, reflete, faz digressões (sobretudo de caráter ideológico), fala com as personagens ou se dirige às figuras anônimas da aldeia, como por exemplo, o mísero empregado do cartório.

O pai, Francisco, é a figura típica do herdeiro rural, autoritário e pouco inteligente, que menospreza a cultura. Na verdade, entrou para a escola de Agronomia, na qual só cumpriu um ano, porque se atrasou para as matrículas, tendo ido atrás de uma corista no Porto e só encontrou, então, aquela escola aberta. Ignora os filhos e a mulher, mantém uma amante e tem uma relação difícil com seus subordinados. É um dos “mais mortos que mortos” (FARIA,1986a, p. 194) a que o narrador se refere em um dos últimos capítulos. Descrito como alguém sem vontade própria, que desperdiçou a juventude e os bens paternos, Francisco já sente “gasto o lume” (FARIA,1986a, p. 141) da energia, da vontade e da sexualidade. Quando é dado o sinal do fogo, ele está com a jovem na cama e só surge uma hora mais tarde, depois que já foram tomadas às medidas necessárias.

Jó, o adolescente de treze anos, é apresentado através de sonhos de fundo sexual e de situações de repressão na escola, diante das quais surge insistentemente a idéia de uma busca de liberdade, seja através do ato de voar, da observação e distração com pássaros ou do estudo da Astronomia.

### **2.3 Uma (anti) poética do espaço**

Um olhar sobre o papel do espaço neste romance amplia nossa percepção da obra e de seu caráter lírico.

Em sua *A Poética do Espaço* (2000), Gaston Bachelard privilegia as imagens do espaço feliz, que denomina de topofilia. Esclarece que os espaços de hostilidade referem-se a imagens apocalípticas. Sob este enfoque, a casa é um importante objeto de estudo, pois abriga os valores de intimidade e de proteção.

Elemento fundamental em *A Paixão*, a casa da família, que já representou um espaço cálido, poderia ser classificada, no presente, como espaço de hostilidade. A única descrição de uma casa neste aspecto de topofilia faz parte de uma lembrança do pai, ao lado do avô, em uma noite em que sonham com uma casa acolhedora:

[...] ao fundo do vale a casa um tanto oculta, que nos consentia apenas imaginar um calor interior inalcançável, indurável, misterioso, de aquecimento central disperso por todo o lado, impalpável e contudo possível de se sentir, de querer-se vivamente se permitido nos fora lá entrar e demorar [...] (FARIA, 1986a, p. 140).

A casa em que a família habita revela ruína e decadência, sem nenhuma idéia de intimidade. A presença dos antepassados também não é reconfortante: a mãe lembra uma tia avó louca que ali viveu gradeada no escritório de baixo e com as cordas da garganta cortadas para que não gritasse, morta quando Marina tinha sete anos. Não há nenhuma sensação de calor ou calidez com relação à casa. Ao contrário: os móveis são frios, a escada é uma sombra e um vento duro estremece a escada. A casa não une as pessoas. Os filhos mais novos se perdem nos longos corredores. O quarto do casal, focalizado através do olhar de Marina, tem um teto alto, a cama muito larga, o oratório tem um cheiro a coisa velha. Há um trecho impressionante em que, referindo-se às mães de sexta-feira santa, o narrador enumera as marcas da degradação da morada e da família:

[...] a casa velha que tem um ácido cheiro a decadência, a bolachas velhas há muito abandonadas em armários, a compotas azedas e maçãs poentas, doces bolorentos, reposteiros traçados, alcatifas, arcas, corredores imensos e carpetes gastos, quartos abobadados e alcovas baixas, crucifixos, quadros antigos, escuros, sem cor, de molduras sem brilho, esfoladas, talha a desfazer-se como fato que se pendure há décadas ao canto do sótão, por onde ratos passam, deslizam velozmente, alegres e cinzentos e vorazes como vermes, os olhos da espessura de alfinetes perfurando podridão restos desta sexta-feira infinita de trevas [...] (FARIA, 1986a, p. 171, 172).

Aqui a casa exerce aquilo que Bachelard (2000, p.59) chama de “uma inversão da função de habitar”.

Para João Carlos, o filho do meio, a casa “é um poço” (FARIA, 1986a, p. 94), o que não deixa perceber o que acontece fora. O sol apenas colore as cortinas com

manchas fugidias, a estante está “afundada” entre os reposteiros, os títulos dos livros, truncados. Oposta a esta, em outro momento, ele sonha com uma “casa imaginária”, uma casa interna. É evidente aí um outro sentido ou uma outra função para o símbolo *casa* que traz junto consigo um apelo vivo, algo que irrompe de dentro do jovem, fazendo-o lutar contra o marasmo e a imobilidade de seu contexto.

O lirismo com que é descrito o lugar em que se passa a ação também está associado à idéia de decadência, velhice, de nostalgia e de frio. Assim ela aparece nos devaneios de Moisés.

As muralhas, a ponte, a torre, o velho castelo compõem um cenário áspero com as espigas de milho que apontam seus “espetados dedos” (FARIA,1986a, p. 43) e com as folhas que são como espadas, batendo de encontro ao vento.

É interessante observarmos que Almeida Faria, ao descrever o que parece ser uma aldeia do Alentejo, está descrevendo sua cidade natal, Montemor-o-Novo. Há indicações precisas dos lugares, dos nomes das ruas, das praças e das fontes. No entanto, ele transfigura este espaço, dá-lhe um tratamento mítico, parecendo colocá-lo num tempo muito mais remoto do que o da sua infância.

O velho Moisés lança esse olhar desolador para a paisagem em que ele se encontra no presente. Diferente é a visão que tem dos lugares onde foi feliz. Em Vila Nova de Milfontes, as árvores eram “redondas” (FARIA,1986a, p. 44) e o mar tinha águas “gordas”. O mar, “uma colcha de gaze”, é uma lembrança marcante, “é como um espelho ou a eternidade” (FARIA,1986a, p. 48). A aldeia em que se encontra na sua velhice, sem nenhum aconchego, só lhe transmite uma idéia de aridez e de deserto, com seus grandes espaços abertos, e na noite em que medita, antes do alvorecer da sexta-feira, estas sensações se acentuam e a noite, longa e fria, “é o átrio da morte” (FARIA, 1986a, p. 48).

Um outro espaço que parece escapar à monotonia e à tristeza do presente é a ermida onde vive Simeão. Bachelard (2000), ao estudar o simbolismo da cabana do eremita, acentua o despojamento que ela manifesta, já que aquilo que o eremita tem de melhor é a sua

solidão diante de Deus. Outras de suas características são a simplicidade e um sentido verdadeiro do refúgio. A ermida de Simeão corresponde a essa descrição:

[...] é uma linda ermida, um lugar santo mesmo não tendo nada dentro; templos perfeitos sem razão, que gostamos de olhar e em que estamos bem, fiéis a nós mesmos e à nossa miséria [...] todo o comprimento da parede junto da qual existe uma arca fechada, ferrada, negra [...] e duas redomas sobre mesas com presépios de barro, com minúsculas figuras que encantam os meninos [...] (FARIA, 1986a, p. 96).

A arca (o cofre), a redoma e as minúsculas figuras são também estudadas em *A Poética do Espaço* como objetos capazes de ativar valores profundos, de intimidade e de sonho.

Uma outra imagem bastante utilizada para referir-se às planícies alentejanas, às plantações, é a do mar. Podemos constatar, desta maneira, a polissemia das imagens poéticas e o seu significado dependendo do contexto em que são utilizadas. Quase todas as referências ao mar acontecem na “Tarde”, hora de muito sol e calor naquele mês de março que mais parecia agosto. O “mar do meio-dia” (FARIA, 1986a, p.94) é o alcatrão ao sol, que parece derreter, um “imenso mar” ou um “mar de fogo” (FARIA, 1986a, p. 106).

## 2.4 Romance-poema

Esta imagem do mar leva a ampliar a discussão sobre a dimensão lírica do romance ora estudado.

Eikhenbaum (1965), refere-se ao romance como uma forma sincrética que pode envolver uma mistura contemporânea de todos os gêneros poéticos que se praticavam na Antigüidade, já que admite aceitar elementos épicos, dramáticos e líricos. O elemento dominante produziria um tipo de romance. Dá como exemplos de épico o *Wilhem Meister*, de Goethe, e *Dom Quixote*, de Cervantes, e de lírico, o *Werther*, de Goethe. Romances dramáticos seriam os de Walter Scott que têm por base o drama.

Semelhante visão tem Emil Staiger (1975) ao estudar os gêneros literários relacionando-os com as funções da linguagem e reconhecendo o hibridismo dos gêneros que acaba chamando de ramos, numa conceituação substantiva. Os traços dos outros ramos, no entanto, podem estar ali presentes, sendo então definidos pelos adjetivos lírico, épico e dramático referentes aos fenômenos estilísticos de cada produção.

Podemos, portanto, ver *A Paixão* como um romance, antes de tudo, lírico. Existem, é claro, conforme foi estudado, personagens e uma trama que vai aos poucos se constituindo. Mas o que temos, sobretudo no início, são os monólogos e a linguagem onírica de seres que vão, lentamente se configurando. Algumas paisagens, um espaço – do passado, do presente ou interior – é mostrado, descrito magicamente. A narrativa surge vagarosamente em meio a essa linguagem que parece vir de regiões muito longínquas ou do inconsciente das personagens.

Há capítulos, ou partes de capítulos, em que praticamente não há ação e sim aquela fusão “eu e mundo” que caracteriza o estado onírico e o lírico.

A palavra, como em suas origens, recupera o seu dom de criar:

[...] o vento percorre o respirar da vila, as muralhas, as torres e a ponte; Moisés pensa e diz, deitado, com um gesto de mão lento no ar, que da padreação do vento sobre a vila nasceram os negros corredores da noite. (FARIA, 1986a, p. 43).

E com esse dizer re-cria a história do vento e de seu poder fecundador sobre a cidade, imagem que Moisés concebe para si mesmo ou que faz parte das histórias que os anciãos do lugar carregam.

Cassirer (1972), estudando a relação entre a consciência lingüística e a mítico-religiosa, descobre entre elas um vínculo fortíssimo. Em todas as cosmogonias que se conhece, a palavra surge como uma potência, seja como um instrumento divino, seja como a própria forma que engendra (ou que é) Deus. Deus e Palavra se confundem desde a teologia

egípcia, com o deus Ptá que cria através do coração e da língua até a teologia hebraica, que tem em seu princípio o Verbo. Ora, esta palavra não é a discursiva, a racional. Esta palavra primeira está colada aos seres que nomeia, é uma coisa só com eles. E é esta a palavra, de origem mítico-religiosa, que dá origem à poesia, surgida também neste contexto junto com a música e a dança:

Grande parte dessa poesia, portanto, nos primórdios de sua existência, está ligada a práticas rituais e a serviço delas. A associação das três artes – Música, a Poesia e a Dança – é íntima, e estereotipada no canto mágico, é um instrumento das manifestações religiosas da comunidade. (SPINA, 1982, p. 16).

A maioria dos capítulos da 1ª parte do livro começa com esta linguagem mágica, expressando a semi-vigília das personagens. E aí que tem lugar este estado lírico, manifesto na escrita em orações coordenadas sem conjunções, apenas separadas por vírgula ou ponto-e-vírgula – a construção paratática, que é mais propícia ao fluxo das emoções:

[...] mas perco-me no isolamento, perco-me no rio que corre em mim, o seu correr afoga-me, e no entanto é calmo e cavo o seu correr; o Alentejo é seco, seco, é seco até a morte; mas a sombra agora, no rio rolante da minha consciência, soberba cresce, envolve-me dum sabor acre e fresco a tijolo e a tojo; estou vivo, vivo, chiça, e as nuvens avançam, muito agudas e brancas, espadas cortantes. (FARIA, 1986a, p.94).

Observamos que neste tipo de construção “as orações valem por si, justapondo-se sem prioridade, como acontece na emoção lírica, em que fatos distantes no tempo e no espaço se aproximam e se fundem nas vivências da alma”. (CUNHA, 1979, p.105).

Reconhecemos, no entanto, a progressão dramática que faz de *A Paixão* não um poema, mas um “romance-poema”, de acordo com Oscar Lopes, no prefácio a sua 8ª edição. Romance lírico ou romance-poema, mas antes de tudo, romance.

Relaciona também *A Paixão com Aparição* (1959), de Vergílio Ferreira pelos temas do espanto de viver e pela obsessão da origem, mas distingue os dois romances no sentido de que o segundo representa a visão de um eu “perante a sua negação absoluta”. Neste sentido, Vergílio Ferreira é mais lírico que Almeida Faria, pois sua filosofia e técnica romanesca assim o são. Já Almeida Faria “descobre-se nos outros, e descobre os outros em si”:

Em todo o romance a evidência lírica ou narcísica do eu único (e não deixa de ser isso uma importantíssima evidência) integra-se numa tensão constante e épica com a evidência de cada coisa singular a cada momento, e com evidência das estruturas mais ou menos permanentemente humanas (socialmente, historicamente humanas) de pensamento e sensibilidade .(LOPES,1986a, p. 14).

Esta tensão garante o romanesco, sem deixar de fazer aflorar o lírico. Daí a idéia de romance-poema ou romance lírico.

O próprio recurso do leixa-pren, já mencionado, característico das cantigas de amigo tem na sua origem a tensão entre dois trovadores, um diálogo entre dois poetas.

É o recurso utilizado nos dez primeiros capítulos de *A Paixão*, em que são apresentados as dez personagens do romance.

O monólogo interior e o enquadramento mítico prestam-se muito à manifestação lírica, tanto pelo tom subjetivo e contemplativo quanto pela linguagem alegórica e não lógica, que é um dos pontos que mito e poesia têm em comum.

No penúltimo capítulo, constituído de um só parágrafo, esta fala lírica se impõe novamente, suplantando a própria visão ideológica. O tom invocatório e as repetições se sucedem.

Logo em seguida, a incrível imagem das folhas que dançam ao vento da tempestade traz a idéia de ciranda das mulheres ao longo do tempo. O ruído das folhas lembra

“o vibrar de saias seculares por corredores infindáveis”. O destino de ambas é o mesmo: tombar, depois de terem voltado “em redor do nada” (FARIA,1986a , p.196).

A mesma construção sintática se repete no recurso poético do paralelismo. Proveniente das origens orais, musicais e populares da poesia, o paralelismo acaba sendo aproveitado intencionalmente mais tarde na poesia das cortes já na Idade Média. Segismundo Spina (1982) analisando este recurso, alude à origem mágico-religiosa ou coreográfica (danças rituais) do paralelismo e acentua o caráter estético que ele adquire ao ser aproveitado pela poesia dita culta.

Aqui, sob esta estrutura paralelística, percebemos uma gradação de tom: as onze frases começadas por “quando” vão, num crescendo, revelando aspectos da noite que vão se acumulando numa cadeia de metáforas e personificações de elementos da natureza, que culminam num estado em que “já não há quando, nem porquê, nem onde”. (FARIA1986a, p.195).

Uma transitória epifania, logo quebrada pelo ladrar dos cães, imagem que faz brotar várias outras, num novo trecho de paralelismo e gradação em orações regidas pela conjunção “como”:

[...] como eles uivam, como erguem o focinho húmido escuro e entreabrem a boca mostrando os dentes brancos, como choram num rouco gutural, como lhes fremem as goelas atentas, como as longas orelhas se animam e a pelagem se torna mais luzidia e escusa e intocável, a noite em que mergulham e se confundem mais, como a língua se lhes dobra, afogados no instinto da morte, a quererem avisar-nos de que vem vindo longe a tempestade, vem vindo grande e grassa, tanto que parece já perto e inadiável; (FARIA,1986a , p. 195, 196).

Esta gradação, este movimento que intensifica a linguagem está aí para anunciar uma tempestade que se avizinha. Talvez a necessidade de ruptura da estrutura social.

Aí no meio do capítulo, constituído ele só por um único e imenso parágrafo, é que o narrador chega a seu núcleo: falar das mulheres sofredoras que passaram pelas

páginas do romance. Inscreve este sofrimento naquele momento histórico: “proletário” é palavra mais urgente que “alma” e ele as liga sonora e semanticamente a “libertário” “prodigalidade”, “ar”, “água”, “alba”. As mulheres sempre foram as mais sacrificadas, até mesmo nas revoluções. As daquele momento também o serão. E depois? E logo em seguida, no entanto, este “instante ideológico” dá lugar à evocação de um outro tempo (anterior ou futuro?) em que as armas estarão guardadas, desnecessárias, cobertas por vestidos singulares e o homem viverá novamente em consonância com o ciclo das estações, renascendo em cada páscoa, aqui num sentido bem além da comemoração cristã presente no livro. A ressurreição é a de cada ser humano, corporificado na figura da criança que sobe a escada e individualizada um pouco em cada um dos cinco irmãos que querem nascer:

As personagens são apresentadas dentro de uma moldura mítica. Arminda também surge através de um sonho que evoca a própria criação do mundo, com o caos inicial, as ordens de um pai criador que organiza a realidade, fazendo os seres partirem e o “crescei e multiplicai-vos” seguido à risca:

[...] como dizer se em volta havia mar ou vento? [...] os outros riam ou uivavam quando o pai chegou e disse que era assim, que podíamos partir, que estávamos curados [...] à voz do pai apenas pressentida, os corpos agitados dois a dois uniram-se junto à conjugada conjugação dos astros. (FARIA,1986a, p.27).

Quatro grandes imagens dominam *A Paixão*: o vento, a névoa, a noite e o mar. Ana Mello (2002) chama a atenção para o fato de que a imagem, sob o ponto de vista da crítica do imaginário, afasta-se do simples tropos como é encarada pelos teóricos tradicionais. Deste modo, enfatiza o papel vivo que a imagem desempenha no contexto em que surge a cada vez :

Assim, é no espaço textual que a imagem ganha sentido, e o estudioso tem de percorrer, no texto, os itinerários do aparecimento de uma realidade suplementar. (MELLO, 2002b, p. 96).

O vento é uma presença fortíssima em *A Paixão*, a princípio em seu sentido literal.

O vento representa uma força dinâmica e é aqui um símbolo de instabilidade – e por que não dizer? - do indeterminado. Não sabemos onde começa e onde termina. Geralmente é frio e selvagem e está associado à idéia de desolação, abandono, solidão, ausência de calidez. Em Montemínimo, podemos ouvi-lo “duro” (FARIA,1986a, p.31), gelado, “fero” (FARIA,1986a, p.72), “largo”, “magro”, “acre”, “cortante” ligado aos verbos percorrer, entrar, vir, levantar, afastar, evocado pelas personagens em suas lembranças do passado, nos sonhos e nos pensamentos e presente ao longo da sexta-feira santa, em metáforas que vão brotando: “alto e cortante senhor do mundo”, (1986a, p. 95), “a pata do vento cobre a vila” (FARIA,1986a, p. 106).

A névoa (ou o nevoeiro) é outra imagem do mesmo tipo, já que é símbolo de uma fase de evolução: “quando as formas ainda não se distinguem, ou quando as formas antigas que desaparecem ainda não foram substituídas por formas novas precisas” (CHEVALIER,1994, p. 470).

A imagem da noite é outra das dominantes em *A Paixão*.

Ainda de acordo com Ana Mello (2002), a noite, em diferentes tradições, é, também, o símbolo do indiferenciado, lugar onde as formas se dissolvem, ou seja, perdem seus contornos e se integram à totalidade. Acrescenta a estudiosa :

Por outro lado, é a noite o lugar de origem de todas as formas, sugerindo, portanto, a associação ao centro, lugar do sagrado. Trata-se, portanto, de um símbolo de dupla face, que se situa., de qualquer forma, no âmbito dos mistérios inalcançáveis à compreensão humana. (MELLO, 2002b, p. 196).

A noite abre e fecha *A Paixão* já que, quando o livro começa, a maioria das personagens está sonhando ou num estado de semi-vigília, trazendo vestígios e marcas da noite, este mar onde coexistem monstros e fadas. A noite em *A Paixão* surge freqüentemente associada à morte que seria o supremo símbolo do retorno ao indeterminado.

Para Moisés, a noite é “[...] longa e longa, morta [...] átrio da morte [...]” (FARIA, 1986a, p. 44), “é morte, é raposa velha” (FARIA,1986a, p. 47). Para os homens da vila, a noite pesa com “seus velhos monstros paquidérmicos” (FARIA,1986a, p. 107).

A noite, geralmente associada ao vento e ao nevoeiro, ao fim da sexta-feira santa, impõe-se como uma presença maior, pois o povo vai à rua para a procissão do Senhor Morto. A noite acaba sendo o próprio símbolo daquele momento, uma noite que custa a amanhecer para dias melhores:

[...] a noite, eis como se instala no coração da história, novamente se instala e parece que tenta aqui ficar para durar, nestes negros anos de solidão fechada [...] (FARIA, 1986a, p.187).

No final do capítulo 47, como em tantos outros trechos, as referências à noite vêm sob forma poética, com assonâncias e mantendo um ritmo: “[...] a noite ocupa tudo e a noite é tudo; a casa túmulo da vida, a noite túmulo da casa;” (FARIA,1986a, p. 191).

São estes elementos que envolvem a vila com sua força e como que a isolam do mundo. Geralmente aqui têm um caráter inóspito. O vento frio corta, a névoa avança e ocupa tudo, tornando as coisas indistintas e a noite é a própria morte.

O mar, também associado à idéia de imensidão, do indeterminado e à “dinâmica da vida” (CHEVALIER,1994, p. 439), distingue-se, no entanto, das outras imagens. Surge quase como uma necessidade no mundo seco do Alentejo: “[...] a terra castanha e seca, casas, cercadas de planície; aí é que se sabe a soidade da sede [...]” (FARIA,1986a, p. 48). Por isso é usado muitas vezes em sentido conotativo, conforme foi observado ao tratar-se da anti-poética do espaço. Utilizado em sentido próprio, o mar é algo idealizado, buscado por Moisés e sua mulher, quando fogem romanticamente para uma praia. Ela tinha medo do mar. Moisés inicia-a naquele mistério.

As descrições do mar vêm de um olhar lírico: “as ondas tinham na crista crinas de cavalos, embatiam rochas formando mantos de espuma, escorriam em fendas

cabelos de velha, depois serenavam numa nota” (FARIA,1986a, p. 71). O mar aqui para o jovem casal – principalmente para a mulher que crescera “fechada na charneca entre azinheiras” (FARIA,1986a, p. 48) – está ligado à liberdade e a visita às praias traz o contato com uma natureza cambiante, diferente do cenário da aldeia onde viviam:

[...] sobre o mar, as luzes de cada casa ao alto fazem linhas compridas, as rochas de dentro de água parecem monstros marinhos ao acordar. (FARIA,1986a, p. 72 ).

O mar é uma vontade, uma saudade, por isto é projetado naquelas vastidões: o pinhal com sua “paz marinha” (FARIA,1986a, p. 112), o horizonte dos outeiros, como um “grande mar” (FARIA,1986a, p. 95), “horizontes de fogo”, “mar de fogo” (FARIA,1986a, p. 106).

Do texto de *A Paixão* podemos desentranhar uma série de poemas, montando certos trechos em forma de versos e fazendo pequenos ajustes, pois já trazem em si um ritmo próprio, mesmo sem um metro regular ou rimas, apresentando também aliteraões e assonâncias. O fluxo de consciência, os pensamentos nascentes praticamente já vêm em forma de poema:

Divagações de Moisés ao adormecer

Da padreação do vento sobre a vila  
 Nasceram os negros corredores da noite  
 Noite aberta, noite extensa  
 Mexendo no rumor das árvores lívidas  
 É noite longa e longa  
 É noite átrio da morte  
 Sem esforço e sem descanso  
 Girando sobre a terra  
 Sobre os torrilhões  
 Sobre os morros  
 Sobre as ameias  
 De pura altura  
 (FARIA,1986a ,p. 43)

### A respeito do episódio do sonho de Arminda

Ele e ela  
 Entraram pela terra dentro  
 Para dentro desse túmulo  
 Para dentro do amor da noite  
 Para a longínqua loucura  
 Dum profundo amor noturno  
 Para o sonho em que se entra numa só vez  
 E do qual nunca mais os homens voltam.  
 (FARIA,1986a, p. 143)

As repetições de palavras e a assonância da vogal *o* dão um tom denso e soturno a este trecho/poema em que é evidenciado a relação amor-morte.

### O olhar de Marina sobre a região

Casa embruxada  
 Casa encantada  
 Vozes cavas subindo  
 Desde o telheiro da malta  
 Fresta de grades para o pátio  
 Onde crescem cactos e acácias  
 Rua deserta larga e nua  
 A caminho dos pinheiros e searas  
 A mancha branca de um poço,  
 Um grito grave de ave  
 As sombras das cegonhas  
 caminhando como fantasmas  
 um cão uivando ao longe:  
 a imensa infinitude do Alentejo.  
 (FARIA,1986a, p. 194)

Aqui um eu lírico se expressa numa sucessão de sons nasais (encantada, caminho, pinheiros, mancha, branca, sombras, etc), aliterações (cresciam cactos e acácias), rima interna (grave de ave) recursos que, acrescidos dos gerúndios no final (caminhando, uivando) pintam um quadro de vastidão, de estática e lenta solidão que culmina na última frase/verso: a imensa infinitude do Alentejo.

Outros poemas surgem para se referir a estados internos, quando João Carlos mergulha em si mesmo:

Desço às profundezas da minha oclusa casa  
 A memória de lugares e palavras  
 Por mim entra  
 Avassaladora e dura sem piedade  
 Semelhante vaga alta de sol  
 Ou espuma fria  
 Na boca do desespero;  
 Toda matéria pensável  
 Me desce pela garganta abaixo  
 E uma total clarividência  
 Em forma de memória  
 De tudo que vivi  
 Eis-me na casa imaginária  
 Em que revivo as faces que  
 Construo do nada...  
 (FARIA,1986a, p.158)

Invisível apelo vivo  
 Me chega do interior da pele  
 E quer rompê-la;  
 Um charco com altos juncos  
 Batidos pela nortada;  
 Sinto um sussurro escuro  
 Alastrando na terra  
 Desde dentro das trevas  
 A germinar para a vida nova.  
 Vagueio por províncias de sombras perturbadas  
 Grandes ramos de árvores  
 De raiz mais compacta  
 Sob as quais um rio subterrâneo  
 Oculto pelas grutas da crosta corre  
 E em águas de densa mistura de ratos e dejetos,  
 Imagens flutuando rápidas e vagas  
 Pelo vaguear mental  
 Deixando atrás de si  
 Apenas o arquétipo da força das palavras procuradas.  
 (FARIA,1986a, p. 159)

Todos estes trechos - que são muitos em *A Paixão* – podem ser considerados poemas porque, além de apresentarem vários dos fenômenos estilísticos que caracterizam o gênero poético, revelam aquele estado de fusão do eu lírico com o mundo. Aqui a narrativa se interrompe para dar lugar a estes momentos de puro fluir de uma subjetividade na qual tudo se integra.

## 2.5 O subtexto ideológico

A obra *A Paixão* trata num tom mítico e lírico, como acabamos de estudar, do amanhecer de uma família que parece estar num decadente castelo medieval, em condições não muito diferentes das daquela época.

Aos poucos, porém, percebe-se que se insinua, na narrativa, um subtexto ideológico onde é desvelada a triste estrutura social de um país que ainda se arrastava numa ditadura e obscurantismo sufocantes.

A criada da casa, Piedade, evidencia o papel da classe que só serve e que lembrando o seu passado, mostra esta tradição de servidão em Portugal, numa região rural.

Para Arminda, apenas chegam ecos do que realmente está acontecendo tais como a revolta dos jovens e a militância do namorado. A jovem teme estas atitudes e parece estar totalmente desligada com relação à política.

André, o filho mais velho, também aparece mais preocupado com a sua doença, seus impulsos sexuais, do que com a situação da família e da sociedade.

João Carlos é que representa a consciência e a possibilidade de alguma transformação na família. Seus sonhos, pensamentos e monólogos reiteram uma visão crítica de tudo o que o cerca e da sua situação de estudante universitário em Lisboa. É uma das passagens em que podemos observar um registro irônico e bastante ácido:

[...] a universidade é um conjunto de edifícios novos, arrogantes, pretendendo-se belos, ali em pleno campo raso, verde durante grande parte do ano; ponta de Lisboa apontada ao futuro incerto, de dentro das suas vísceras velhas; velho gueto repressivo, carreirismo, inutilidade, auto – suficiência vil, senil [...] (FARIA,1986a, p. 92)

João Carlos critica desde a arquitetura arcaica e pesada dos prédios universitários até a repressão policial sobre os estudantes, num trocadilho como: a cantina, “de fachada de vidros, mas fechada pela polícia” (FARIA,1986a, p. 92).

No capítulo 25, o narrador intervém diretamente sem a focalização de nenhum personagem para falar dos e aos habitantes da vila, dirigindo-se a eles em segunda pessoa: “[...] escravo, não te esqueças que és escravo, que a tua condição não é certa nem justa, antes velha, destrutível, imunda [...]” (FARIA,1986a, p. 107).

Aqui Almeida Faria, dirigindo-se ao pobre do Alentejo na década de 60, está traduzindo as relações de domínio dos mais poderosos sobre os mais fracos, relações tão antigas quanto a humanidade. O narrador incita estas pessoas a uma reação, mas parece não esperar muito deles, que descreve como seres que vegetam enterrados e que, se tratando de espera, sabem esperar apenas pelo jantar.

No capítulo 27, no momento em que surge o fogo na propriedade de Francisco, o narrador ironiza a atuação dos bombeiros, homens obstinados, dos tempos da República que são companheiros do povo e ali têm que salvar, como escravos, os celeiros dos latifundiários.

A chegada à aldeia de uma amiga de Arminda, Sônia, leva a jovem e Tiago, o irmão mais novo, à estação. Ali se encontram homens sérios que falam baixo. A focalização é do narrador, pois nem Arminda nem Tiago poderiam saber o que se passa com estes homens que tramam coisas nas tabernas, a medo, pelas “pides” (FARIA, 1986a, p. 145) paredes (um outro trocadilho para referir-se à terrível polícia política portuguesa), que carregam panfletos, que sabem de prisões e de torturas e que pensam no posto de rádio clandestino que surgiu, como um “messias prometido” (FARIA,1986a, p. 146), num monte distante.

Um pouco depois destes acontecimentos, o barbeiro da cidade se diverte presenciando a rivalidade entre Tomé da Torre, “dono e quase senhor semifeudal da vila” (FARIA,1986a, p. 150) e Francisco, da herdade de Cantares, que chamara o outro de “novo-rico-sem-príncipios” (FARIA,1986a, p. 150).

O fogo nas terras de Francisco representa a revolta de seus subordinados que não aceitam mais o tipo de tratamento e salário a que são submetidos. Como se isso não bastasse, um homem é empurrado para dentro do fogo e morto. Os suspeitos são justamente o feitor e os representantes de Francisco.

A voz do povo se faz ouvir através da fala deste homem que, por ser valentão, maldizer o governo e sua situação, por expor-se num lugarejo e época onde a lei era o silêncio diante das injustiças, foi considerado causador do incêndio. Isto era o que o pessoal da aldeia comentava. O narrador põe em cena aqui este revoltado dono de uma pequena venda próxima à propriedade incendiada:

[...] não hê-de ficar aqui a vida entêra, com estes cinco filhos e a patroa a sustentar, ná, hê-de levar os homens à vitória [...] quem é que prende um home como eu, e pra que serve além essa magana espetada na parede? o primeiro c' aqui entre fica logo estendido de patas prò ar [...] (FARIA, 1986a, p. 162).

Examinava e limpava, mostrando a todos, ameaçadoramente, a arma que tinha.

Sobre ele, portanto, recai a raiva do feitor, não propriamente pelo prejuízo, mas mais pelo transtorno e por aquilo que o homem ali representa: a perturbação da paz, a ameaça aos valores vigentes à pretensa estabilidade daquela comunidade, o vislumbre do desconhecido, do abismo.

Quase no final da narrativa, há um capítulo em que, com genialidade, Almeida Faria, transita do tom mítico ao ideológico. Boa parte do trecho (capítulo 44) tem a estrutura de uma ladainha, com uma invocação às mulheres, às mães de Sexta-feira Santa, ladainha a que são agregados comentários candentes, de emocionado envolvimento do narrador, assumindo-se como alguém de fora da diegese que está lidando com personagens que passaram ao longo daquelas páginas, enfim, que se está diante de uma obra de ficção.

A Mãe que é “arquétipo”, “símbolo indomável” (FARIA,1986a, p.171) agora está aqui contextualizada em “certa vila, sede de concelho de certo distrito do Alentejo” (FARIA,1986a, p. 171).

As duas mulheres mais velhas da casa – a patroa e a empregada – é que são invocadas aqui, irmanadas na exploração e nos abusos quanto à mulher. Marina, condenada a não poder mais exercer sua feminilidade, devido à menopausa, sexualidade esta nunca vivida plenamente, como foi comentado ao se tratar das personagens, não é mais feliz do que Estela, “desapossada do núcleo do seu povo” (FARIA,1986a, p.171). A criada de dentro viera do norte para trabalhar com os senhores rurais. Almeida Faria registra neste momento a diáspora das famílias das serras de Portugal, diáspora imposta por toda uma estrutura em que o país sempre viveu, com os filhos transferidos pelo serviço militar ou ao sabor de patrões em lugares distantes e o pai envolvido em luta por um pedaço de terra, em outra província. A dispersão das famílias é a própria dispersão do povo, cuja organização o governo tem interesse em impedir.

A invocação às mulheres atua, na verdade, como uma anti-ladainha, antecipando a original, a Nossa Senhora, que será recitada na procissão do Senhor Morto. É só observarmos as relações entre elas:

Estela	Virgem Maria
Mulher sem casa	Casa de ouro (Domus aurea)
Não mãe autêntica	Mãe puríssima (Mater purissima)
Longe como um astro	Estrela da manhã (Stella matutina)
Mãe sem família	Mãe da Divina Graça (Mater divinae Gratiae)
	Arca da Aliança (Foederis arca)
Marina	
Mãe de trevas	Torre de marfim (Turris eburnea)
Mãe estéril	Mãe do Criador (Mater creatoris)
Mãe que morres	Saúde dos enfermos (salus infirmorum)
Mãe sem nada	Virgem Poderosa (Virgo potens)
Silêncio só saudade	Causa da nossa alegria (causa nostrae laetitiae)

Piedade, a outra criada, “cozinheira-máquina” (FARIA,1986a, p.167), também não tem nada, privada que foi de sua consciência pelo automatismo do duro serviço doméstico. Agarra-se desesperadamente a crendices, tradições, coisas que ouviu da avó (como o fato de achar que não pode bater as claras em neve, devido à menstruação) porque representam o único elo com o seu contexto de origem.

A paródia segue, bem mais irônica e corrosiva do que na ladainha, com a descrição do lupanar da vila onde uma velha cópia de um papel de Bons Conselhos (lembrar a Nossa Senhora do Bom Conselho) traz regras e preceitos para as prostitutas que, de acordo com o narrador, “resumem quase uma sociedade” (FARIA,1986a, p.189): trabalho incessante, bom comportamento na rua, não transparecer sua vida real, atitudes recatadas, nada de palavras obscenas, leitura de livros de moral ou católicos, nada de discussões ou barulho e atenção à leitura da Bíblia em determinados horários, sem, contudo, interromper o “serviço de cama”! É o próprio retrato do regime salazarista em toda a sua hipocrisia, censura, falsa moral e corrupção.

Este enfoque ideológico tornou-se mais evidente depois da leitura de *Cortes* que, desta maneira, já começa a dar um outro tom ao primeiro romance, projetando sobre ele novos aspectos.

### 3 PENSAR A HISTÓRIA

Não ficarei sentado a ver a vida  
 Os meus cavalos correm  
 noutros campos  
 Travam outras batalhas noutras páginas  
 Não se resignam à erva do sossego  
 Os meus cavalos buscam o insondável  
 Ei-los que vão ainda à desfilada  
 Ao toque de clarim à carga da noite em outra  
 Do outro lado da noite em outra escrita.  
**Manuel Alegre.**

E agora tu, ó Clio, me ilumina... Por que agora invocar a Musa da História? Antes de tudo, porque o mito está sempre presente neste trabalho. E também porque o segundo volume da *Tetralogia Lusitana* lida diretamente com a História cuja importância na literatura contemporânea, e mais especificamente na literatura portuguesa, leva à discussão sobre a sua natureza e relações com a ficção.

Para que comecemos a discutir de que maneira o tempo histórico cria novos sentidos dentro da ficção de Almeida Faria, faz-se necessário um breve olhar aos caminhos pelos quais se escreveu a História.

O que há de comum entre o discurso literário e o histórico é, antes de tudo, a narrativa e sua linguagem que, por isso mesmo se encontra, hoje em dia, no centro das discussões sobre a História e sua escrita. E é através justamente do fator “narratividade” que podemos trazer o Mito a esta discussão, entrelaçando-o à História e à Literatura.

Carlos Cirne Lima (1990), estudando as relações entre Mito e História, afirma que a História passa a existir quando os fatos e pessoas se associam em acontecimentos inteligíveis, que passam, então, a ter sentido. Se o Mito é uma narrativa das origens e do fim, a História não lida com estas categorias. Não pode relatar o “fim” dos tempos, pois este ainda

não aconteceu, nem relatar o começo, pois este é o começo de tudo, inclusive daqueles que escreverão a História. Só o Mito consegue ser a “absolutidade de todos os relativos intermediários” (CIRNE LIMA, 1990 apud SCHÜLER ; GOETTEMMS,1990, p. 215).

Lembremos que o termo grego *mythos* com o significado de narrativa vale tanto para estes relatos sagrados quanto para as primeiras produções épicas, uma vez que elas tratam de feitos dos deuses e dos homens. Vai surgindo, assim, a Literatura do próprio mito. A própria recitação dos aedos gregos originou-se da récita sagrada dos mitos. As obras de Homero representam o momento em que se passa da oralidade para a escrita e trazem conteúdos religiosos e referências históricas e sociais. Verificamos, assim, a íntima relação entre Mito, História e Literatura a qual transita entre os dois primeiros com plena liberdade de utilizar de cada um o que melhor lhe aprouver, uma vez que a sua verdade é saber-se ilusão, podendo, assim, ser mais “real” que a própria realidade.

Para tratar destas relações, outras questões relativas à linguagem devem ser discutidas aqui e nos determos mais no estudo da História.

É a linguagem que nos aproxima dos acontecimentos e é através dela que podemos expressar interpretações e observações sobre o que ocorre. A palavra “desrealiza” a realidade, ou seja, já significa um afastamento com relação àquilo que é referido. O uso da linguagem e aqui no caso, da linguagem escrita, acaba projetando um outro significado sobre as coisas descritas. Estas concepções contemporâneas não foram tão óbvias para a maioria daqueles que se dedicaram à escrita da História. Examinando esta escrita, num percurso diacrônico, podemos encontrar muitos historiadores que lidaram com a linguagem atribuindo-lhe um poder de transparência tal que lhe possibilitaria colar-se às coisas e refleti-las diretamente.

Na verdade, a compreensão de um acontecimento do passado é sempre uma construção, na medida em que o historiador está envolvido com ele.

Paul Ricoeur (1968, p.31), comentando que o historiador está continuamente transferindo-se para um “outro presente”, que escolhe como centro de referência, conclui com dados importantes sobre a natureza da história.

Ora, essa transferência para um outro presente, vinculada ao tipo de objetividade da história, é exatamente uma espécie de imaginação; uma imaginação temporal, se quisermos, de vez que outro presente é representado, transferido ao fundo da “distância temporal” – “outrora”. É certo que essa imaginação assinala a entrada em cena dum subjetividade que as ciências do espaço, da matéria e mesmo da vida deixam de lado.

O estudo de Roland Barthes *O Discurso da História* (1988) é um trabalho importantíssimo dentro desta discussão. É bom lembrar que este texto de Barthes é da fase em que sintonizava com os princípios do Estruturalismo, método de análise que decompõe seus objetos para chegar às suas unidades constitutivas.

Descendendo do formalismo russo, o estruturalismo também prega a imanência do texto e por isso não se ocupa da História, ignorando as relações de espaço e tempo. Firmou-se assim como um anti-historicismo. Roland Barthes (1988), no entanto, consegue trazer a História para o Estruturalismo, tratando-o como discurso.

Inicialmente, Barthes se pergunta se seria legítimo opor a narrativa ficcional à narrativa histórica. O crítico francês, analisando de que maneira se organizam os textos históricos clássicos, começa por identificar os “embreantes de escuta” que representam a referência a fontes, a testemunhas, enfim a tudo que signifique a marca de um narrador.

Identifica duas formas de inauguração no discurso histórico: uma performativa, em que a palavra tem um caráter quase sagrado, equivalendo às aberturas das epopéias com o seu “eu canto” e uma outra representada pelo Prefácio. Estas marcas de enunciação teriam por objetivo reconstruir o tempo mítico dos antigos relatos de origem. Barthes compara o historiador ao agente do mito já que, sabendo o que ainda não foi contado, de algum modo tem o poder de prever os acontecimentos.

Estudando a presença do leitor no discurso histórico, o crítico francês conclui que geralmente ele se encontra ausente. Quanto ao enunciador, por um bom tempo e para determinados historiadores, também não se faz presente. É o caso da narrativa histórica supostamente objetiva em que se apaga o narrador, e a história parece contar-se a si mesma, ilusão referencial que também fez parte do discurso literário realista.

Tratando da significação no discurso histórico, Barthes distingue dois níveis diferentes. Um deles tem relação direta com a matéria estudada, evidenciando a importância que o historiador dá a determinados fatos e um outro diz respeito à própria forma do discurso.

Barthes enfatiza o caráter ideológico do discurso histórico. Chega ao paradoxo que está na base deste tipo de escrita: os fatos só têm existência lingüística, porém tudo se passa como se essa existência fosse a cópia exata do “real”. Conclui que este discurso lida com um esquema semântico só de dois termos que são o referente e o significante, referente esse aparentemente onipotente. É que o “real” representa um significado não formulado. É o chamado efeito do real, cultivado pela civilização ocidental. A história baseada na relação “pura e simples dos fatos” admite que sua narração é a representação direta do “real”, como se este real não fosse também mais uma construção ou artifício. Barthes enfatiza também que não existe fato em si e para que um fato exista realmente é preciso que nele seja introduzido um sentido.

Esta maneira de trabalhar a História foi a que predominou até as transformações que começaram a surgir no século XX.

### **3.1 História da História**

Dentro da tradição clássica grega, podemos afirmar que em Heródoto já está representada a questão entre o discurso histórico e o literário. Guardando resquícios do mundo mítico, Heródoto é caracterizado como “poeta” e “teólogo” por Vitor de Azevedo no prefácio de sua obra *História*, que está dividida em 9 livros, cada um deles com o nome de uma das musas, todas filhas de Mnemósine, deusa da memória. Ao narrar as origens das guerras médicas, o fez sob forma de uma revista geográfica dos povos conquistados. Paul Veyne

(1982) aproxima, por isso, a escrita de Heródoto daquela feita pelos geógrafos árabes da Antiguidade.

Em seu já clássico ensaio *O narrador*, Walter Benjamin (1994) liga o historiador grego à “escola dos Antigos”, ou seja, a uma maneira de relatar os fatos privilegiando a narrativa e não a informação. Deste modo, já atribui a Heródoto um discurso literário, caracterizado por uma visão peculiar de quem narra fatos apresentando-os sem didatismo e sem explicações e abrindo-os para a interpretação do leitor.

Seu livro começa anunciando que é a exposição do inquérito (historie) que busca impedir que as ações dos homens desapareçam da memória devido à ação do tempo.

A Heródoto (1953) é atribuída uma visão mais “romântica” da História, em oposição à concepção mais “realista” de Tucídides, historiador que, na verdade, o que fez foi conduzir a narrativa histórica como acontecimentos de uma nação, centrando-se nos mecanismos da política. Xenofante, levando adiante a linha de Tucídides, sela a tradição da história ocidental que Veyne caracteriza, então, “como originada de um mal-entendido cometido por um medíocre-continuador”(VEYNE, 1982, p.73). A história ocidental fica sendo a narrativa contínua de histórias nacionais.

Dentro da tradição ocidental, Aristóteles é o primeiro a refletir sobre as relações entre História e literatura, no famoso capítulo IX de sua *Poética*. À universalidade da literatura (poesia) contrapõe a particularidade da História, que lidaria com o que realmente aconteceu. Daí o caráter mais filosófico da poesia que se ocupa de verdades mais gerais, daquilo que poderia acontecer, dentro do verossímil e do necessário. Enfatizando que a diferença entre o historiador e o poeta não reside no meio – verso ou prosa – que utilizam para escrever e sim no conteúdo e na apresentação do seu objeto, Aristóteles afirma a especificidade da literatura como aquela arte que trabalha com a fabricação de fábulas, ou seja, com a representação de ações que podem inclusive basear-se em fatos passados ou reais, pois nada impede que a existência de alguns acontecimentos realmente ocorridos seja verossímil ou possível, e que por isso o poeta seja o criador deles enquanto ficção.

Fernão Lopes, no Humanismo português, aproxima-se da História moderna, buscando documentos, fontes. No prólogo à Crônica de D. João I (1960), deixa claro que ali se deve buscar palavras e não beleza ou novidade, mas é o que se acaba encontrando. Suas crônicas históricas são relatos vivos, dramáticos e extremamente visuais da vida dos primeiros reis portugueses. O que seleciona para mostrar também é interessante: aspectos e costumes da cidade de Lisboa, comportamento do povo em momentos de crise, a psicologia de certas personagens históricas, apresentadas quase como personagens literárias.

Cleonice Berardinelli (1997, p.77) percebe a maestria do historiador, mas mostra que ele ainda se incluía na linha mitificadora da escrita da História portuguesa:

A par de uma visão lucidamente crítica dos atos dos homens, até mesmo dos reis, louvando-os e censurando-os quando lhe parece justo, não foge à tendência ríscica de se deixar seduzir pela profecia miraculosa, apresentando o advento da dinastia de Avis como o da sétima idade do mundo – conforme anunciavam as escrituras. Marca D. João I com o sinal de enviado para cumprir um grande destino.

O filósofo alemão Hegel (1983), na virada do século XVIII para o século XIX, afirma que a humanidade caminha rumo ao desenvolvimento da autoconsciência do Espírito, numa visão teleológica da História.

Esta caminhada se dá pela dialética, processo que faz com que cada novo conhecimento ou percepção surja a partir de outros anteriormente concebidos, sendo, no entanto, logo rebatido por outro, até que um novo conceito, advindo deste embate –a síntese– se instale provisoriamente.

Quanto ao historiador, deve atuar como um organizador perante os fatos documentados. Hegel distingue historiografia e ficção pelo seu conteúdo e não pela maneira com que são escritas. Sabe-se agora que organizar um material histórico já significa escolher, selecionar, cortar, privilegiar determinados textos, ou seja, não há como não intervir a subjetividade do historiador. Segundo o filósofo alemão, o estudioso de história deve ocupar-se do que “existe”, já que acredita nas “razões absolutas dos acontecimentos”, ou seja, as

coisas acontecem por uma necessidade profunda e interna, de origem divina e o historiador deve narrá-las sem preocupações poéticas que poderiam deformar seu sentido.

Já no século XVIII, na França, começa a reação contra a história factual, com Legrand D' Aussy.

No século XIX, dentro da preocupação do Romantismo com a História, Michelet (1965) busca também outros modelos. É considerado o precursor da História das Mentalidades e até mesmo da Micro-história, concepções que serão desenvolvidas no século XX, pelo olhar diferenciado que lança aos eventos. Sua concepção de História revela um eterno embate entre o homem e a natureza, entre a matéria e o espírito.

É o primeiro a afirmar o papel das massas como agente de transformação histórica, acreditando nas associações entre as classes sociais e em melhores relações entre o trabalho e o capital.

Situa-se entre os historiadores-escritores, tendo obras que podem ser consideradas de ficção. Na sua escrita da História, revela imaginação épica e um acentuado lirismo.

É nítida a exaltação romântica ao apresentar fatos históricos de modo bastante peculiar. O idealista que acreditava na liberação progressiva da humanidade destaca-se por um texto que tem as características de uma narrativa dramática. Sem nenhuma preocupação com objetividade, Michelet tem, por vezes, um caráter panfletário. Nem um pouco preocupado com a História-ciência, concebe a História como “ressurreição do passado”, “inteligência da vida”, ou seja, uma intuição que repousa no dom da simpatia, uma história entusiasta.

Em Portugal, impõe-se a figura de Alexandre Herculano, que além de grande ficcionista romântico, renovou a historiografia em seu país.

Sua *História de Portugal* (1914), obra iniciada em 1846, mostra a evolução da classe média, procurando apresentar a perspectiva da sociedade e não a dos reis ou de figuras ilustres. É ele quem realmente erradica o mito de Ourique da história portuguesa. Grande e necessária tarefa, uma vez que a historiografia produzida no país vinculava a formação da nação ao dito milagre de Ourique, ou seja, à presença de Cristo na célebre batalha, o que teria dado a vitória a Afonso Henriques, fundador da primeira dinastia de um povo cuja identidade nacional nascia, assim, com respaldo divino. Herculano põe fim à história do prodígio, revelando a sua “montagem” pelos historiadores católicos.

No século XX, depois de os caminhos terem sido abertos pelo Romantismo, há uma nova preocupação cientificista. O historicismo alemão, representado, entre outros, por Leopold von Ranke (1954), buscava a veracidade em documentos oficiais preservados em arquivos. A narrativa dos acontecimentos voltava a se concentrar nos feitos de homens notáveis. A História, dentro do paradigma rankeano, ficou sendo o relato de eventos militares e políticos. O suceder histórico foi considerado algo externo ao historiador que tinha a pretensão de poder analisá-lo através de uma visão científica e imparcial.

### **3.2 Outras histórias**

A partir de 1920, novas concepções vão surgindo no estudo da História, tornando totalmente obsoleto o paradigma de Ranke. A historiografia marxista, por exemplo, procurava escrever uma história que não fosse mais a política e sim a história dos homens na sociedade e as relações de produção, determinadas pelo econômico.

A Escola dos Annales (1929) surge no bojo da interdisciplinaridade, cruzando conhecimentos vindos de diferentes disciplinas como Linguística, Geografia, Matemática, Psicologia, Antropologia. Vai firmar-se, a partir daí, o termo Nova História para designar um tipo de escrita da história que desloca o foco dos eventos políticos para a história da ação humana. A História vai aproximar-se cada vez mais da literatura, pois naquilo que se convencionou chamar de fatos históricos, a Nova História vai identificar construções, encarando ficção e história como textos.

O filósofo francês Lyotard (1987), estudando o pós-modernismo, chama atenção para o fim das grandes narrativas ou metanarrativas que seriam os discursos legitimadores das diversas áreas do conhecimento. O declínio destas metanarrativas que tentavam ordenar os acontecimentos em termos de quantidade – e no caso da História, de acordo com a idéia de uma história universal da humanidade – abre caminho também para esta nova escrita da história cujos objetos, entre outros, serão a trama da vida cotidiana, as pessoas comuns, as que sempre estiveram sem voz por causa dos discursos dominantes.

Também a idéia de descontinuidade faz parte dos novos estudos históricos privilegiando aquilo que antes significaria dispersão temporal. A história agora é vista como conjunto descontínuo e cada bloco deste conjunto tem a sua frequência própria, ao contrário do enfoque da história tradicional em que os eventos dispersos tinham que ser apagados para que sobressaísse a continuidade da história.

Linda Hutcheon (1994), em *Poética do Pós-modernismo*, discutindo as relações entre a História e a ficção, afirma que:

O pesadelo da história apresentado pelo modernismo é exatamente o que o pós-modernismo preferiu enfrentar. O artista, a audiência, a crítica a ninguém permite ficar fora da história, sem sequer ter vontade de fazê-lo. (HUTCHEON, 1994, p.121).

Atualmente esta questão é trazida para dentro da própria literatura, sob a forma da metaficção historiográfica. A crítica canadense admite que seleção, diegese, anedota, ritmo temporal e elaboração da trama são elementos presentes tanto numa obra de ficção quanto na narrativa da história, questionando assim suas fronteiras. Também enfatiza que a oposição entre fato e ficção deixou de ser relevante, importando isto sim, o espaço entre as duas entidades e o sentido dado aos fatos.

É bem verdade que a consciência dessa relação está mais presente entre escritores e pessoas da área de letras do que entre historiadores. Mas há grandes pesquisadores que trabalham a fundo com esta interlocução. É o caso do norte americano Hayden White

(1992) que chama de “operação literária” a capacidade do historiador de harmonizar um determinado tipo de enredo com os acontecimentos que seleciona para narrar. Hayden articula os modos de elaboração de enredo de acordo com a concepção de Northrop Frye (romanesco, trágico, satírico e cômico) com os modos de argumentação ou concepções de explicação na história.

As quatro diferentes concepções de explicação que White vai observando nos historiadores clássicos são: a idiográfica (observações devem ser acompanhadas de generalizações sobre eles), a mecanicista (explica a história a partir das relações de causa e efeito), a contextualista (os dados estão provisoriamente integrados no contexto) e a organicista (busca identificar os princípios pelos quais os períodos da história podem integrar-se num movimento).

É através deste enfoque que qualifica o texto histórico de Michelet como forma idiográfica de explicação que se articula com a estrutura de enredo do romance. Assim faz com vários outros autores.

A maioria dos historiadores tenta “erradicar” a ficção ou o elemento imaginário de seus relatos como se isto fosse uma ameaça à veracidade dos fatos, sem se dar conta de que esta dimensão está presente em toda e qualquer narrativa que, em última análise, é sempre uma subjetividade se expressando por palavras.

De qualquer maneira, muitos historiadores concordam agora com a idéia de que não existe propriamente um critério para distinguir o que é histórico e o que não é, admitindo, portanto, que tudo pode tornar-se objeto da História.

### **3.3 Um novo calendário**

Dentro das pesquisas inovadoras do século XX, os estudos de Walter Benjamin (1994) sobre História ocupam um posto importantíssimo, se bem que diferente dos últimos conceitos comentados. Voltando-se também contra a concepção de História como um continuum e discutindo idéias que tornaram-no conhecido como historiador messiânico, Benjamin tem uma passagem muito discutida em seu *Sobre o conceito da história* (1994), sobre a qual vale a pena ainda tecer algumas considerações. A bela alegoria em que o anjo do quadro de Paul Klee passa a representar o anjo da História olhando atônito para o passado e vendo um monte de ruínas pode não ter uma conotação teológica. O anjo é um recurso para inserir o espanto e o estranhamento diante das imagens históricas do passado, imagens estas que representam, ao mesmo tempo, cultura e barbárie. Nesta barbárie, está embutida a idéia do que foi vislumbrado pelo anjo, mas que não chegou a se cumprir.

Seu conceito de tempo homogêneo e vazio é a idéia do tempo forjado pelos opressores que nem percebem a quantidade de seres que são sacrificados.

E o anjo não tem tempo de deter-se nestes escombros pois a tempestade do progresso o impele para o futuro para o qual, no entanto, ele dá as costas lançando para as ruínas um último e atônito olhar. Imagens sutis e fortes, ao mesmo tempo, para mostrar como os oprimidos são atropelados.

Segundo Benjamin (1994, p. 224), cabe ao historiador, ao tratar do passado, a tarefa que o anjo não pôde cumprir: deter-se nas ruínas, não apenas para descrevê-las, mas “para arrancar a tradição ao conformismo”, para projetar a esperança no passado, dando voz ao que foram sacrificados. E quanto ao presente, à idéia de História como *continuum* e o pseudo-progresso daí decorrente, estes podem ser quebrados no momento em que as classes revolucionárias entrem em ação e inaugurem um outro processo. É o salto dialético da revolução, para usar o termo que vem da tradição germânica, de Hegel a Marx. O dia com o qual começa um novo calendário, em termos revolucionários, funciona como um acelerador histórico. É o que se pode dizer com segurança do 25 de abril de 1974 em Portugal, na obra de Almeida Faria.

É este o dado histórico que faz com que o autor mude os rumos de seu projeto literário. A partir de *Cortes*, a grande temática é a Revolução e seus dois primeiros anos de vida, anos conturbados, em que cinco governos se sucederam, uma tentativa de contragolpe teve de ser sufocada e, por fim, um novo golpe militar apoiado até por forças de direita pôs fim ao processo revolucionário, afastando os mais radicais (e até alguns idealizadores do 25 de abril, como Otelo Saraiva de Carvalho), mas frustrando a população com relação a conquistas mais ousadas.

Este acelerador a que nos referimos, tomando a idéia de Benjamin, cumpre, portanto, na ficção, o papel que não pôde cumprir plenamente na vida do país, o da mudança profunda das estruturas, por uma série de motivos.

Partindo das categorias de tempo que Benedito Nunes utiliza em seu *O tempo na narrativa* (1988), percebemos na *Tetralogia*, um tempo histórico que se manifesta aqui como tempo político projetando-se sobre um tempo ficcional que já apresentava também uma organização litúrgica desde *A Paixão*. Almeida Faria sugere as relações que aqui explicitamos, elaborando este calendário. Se para Benjamin, os calendários se tornam verdadeiros monumentos de consciência histórica no momento da “Grande Revolução”, o escritor português, atualizando o tempo litúrgico na narrativa e na vida das personagens, parece querer nos lembrar de que maneira se dá este evento em Portugal, que marcas ele traz e de como ele é inseparável do processo histórico este país.

Num outro aspecto mais amplo ainda, bem nítido em *A Paixão* e que o autor busca manter nos outros romances, temos a representação da própria trajetória humana, com suas contínuas mortes e renascimentos, dos quais a liturgia cristã é uma das expressões. A *Tetralogia* termina num domingo do Advento, tempo de preparação para um novo renascer.

<b>Calendário Litúrgico</b>	<b>Calendário Político</b>	<b>Calendário Ficcional</b>
<i>A Paixão</i> 12/04/1974 Sexta –feira Santa		Fuga de casa de João Carlos
<i>Cortes</i> 13/04/1974 Sábado de Aleluia		Morte do pai
<i>Lusitânia</i> 14/04/1974 Domingo de Páscoa		Seqüestro de JC e Marta
	25/04/1974 Revolução dos Cravos	Carta de Arminda a JC
	01/05/1974 1º de Maio Vermelho	
	28/09/1974 Manifestações da “maioria silenciosa” Renúncia de Spínola	Como Jó viu o 28/09/1974
		29/09/1974 Barricadas para impedir uma grande manifestação contra a Revolução
	11/03/1975 Intentona contra o governo revolucionário	11/03/1975 Carta de JC a Marta
Domingo de Páscoa 1975		Carta de Marta a JC recusando a voltar a Portugal
<i>Cavaleiro Andante</i>	24/06/1974 Partida de D. Sebastião para a África, onde morre.	24/06/1975 Partida de André para o Brasil e depois para a África, onde morre.
	25/11/1975 18h Contra-golpe militar da ala moderada que pôs fim à influência da esquerda militar radical no período revolucionário.	25/11/1975 18h Morte de André na África
30/11/1975 Domingo do Advento	30/11/1935 Morte de Fernando Pessoa	30/11/1975 Carta de Marta a JC

Lançando *Cortes* em 1978, Almeida Faria joga com o tempo real de treze anos desde a escrita de *A Paixão* e com um passado próximo de quatro anos desde a Revolução de 64, evento que já nasce histórico. Tudo isto sintetizado num dia de abril de 74.

A História entra, então, na diegese não apenas através do discurso ideológico que se insinua desde o primeiro volume da obra, mas de maneira mais incisiva e abrupta em *Cortes*, como pano de fundo que marca de modo bem definido o décimo segundo dia anterior à Revolução.

*Lusitânia*, publicado em 1980, retratando o domingo de Páscoa de 1974, 14 de abril, surge, na realidade, no momento pós-revolucionário em que os partidos de direita, coligados sob o nome de Aliança Democrática, obtêm maioria nas eleições. Como é representado aqui o 25 de abril? De que maneira temos notícia dele? Através da carta da personagem Arminda para seu irmão João Carlos que se encontra em Veneza. É um relato desprovido de euforia, já com um acento crítico e irônico, comentando que ainda não se sabe se tudo aquilo é um engano ou não.

Discutindo a inserção da História no romance português contemporâneo, Maria Lúcia Lepecki (1984) alude às narrativas que apresentam as formas do diário – podendo-se aí incluir o epistolar - como registros que, por terem sido escritos logo após os acontecimentos, estão ligados a um certo memorialismo. Isto seria uma forma mais natural de historicização. É o que Almeida Faria faz, ficcionalizando a história recente.

Em *Cavaleiro Andante*, João Carlos conta, ainda por carta, como se deu o 25 de novembro de 1975 a cujos lances principais assistiu também pela televisão, qualificando a revolução como um movimento mais de “mais de mass media que de massas” (FARIA, p. 308).

Vivenciada com um forte ceticismo em que é enfatizada a ausência do povo, vista com reservas pelas personagens que só são veementes na expressão da crítica, a revolução, na *Tetralogia* é representada, assim, através de um discurso duplamente antiépico, já que o autor se coloca tanto contra os mitos e discursos relativos à História de Portugal

quanto contra a própria mitificação da revolução. Almeida Faria se insere, assim, dentro da “geração da Repensagem”, expressão usada por Maria de Lourdes Simões (1998), e dentro desta, naquele grupo de escritores que já lida com o desencanto revolucionário.

Neste sentido, a *Tetralogia* dialoga com determinadas obras de determinados autores: o *Retrato de um amigo enquanto falo* (1980), de Eduarda Dionísio, o *Ora Esguardae* (1982), de Olga Gonçalves, o *Sem Tecto entre ruínas* (1979), de Augusto Abelaira, para citar narrativas escritas na década de 70 ou ainda nos primeiros anos dos 80, num tempo ainda próximo do grande acontecimento de 74. A obra *Elegia para um caixão vazio* (1984), de Baptista Bastos, é um canto fúnebre para o enterro de novas ilusões. Caixão, segundo a personagem Violante, é o formato de Portugal e vazio “porque sem povo”. Aqui o malogro da revolução, observada dez anos depois de ocorrida, é atribuída à velhice do país, incapaz de lidar com o novo. O narrador chega a declarar que sua geração fora mais livre durante o fascismo, já que ali tinham uma esperança e lutavam em grupo e com ímpeto contra a mutilação individual.

A *Tetralogia* distingue-se por registrar os dois primeiros anos da revolução portuguesa através da visão de uma família de proprietários de terra alentejanos. E traz do futuro esse ceticismo, esse olhar de viés sobre os acontecimentos, principalmente por parte dos jovens, porque já está expressando o processo de “domesti(fi)cação” a que é submetida toda revolução no mundo ocidental capitalista. E *Cortes*, seu segundo volume, traz, portanto, de modo mais evidente a marca da História.

#### 4 TEMPO DE GENTE CORTADA

As armas estão quebradas e a  
 noite está sem estrelas  
 Tens de buscar ainda a  
 permanência  
 E já não passam caravelas  
 Para o país da ausência.  
**Manuel Alegre**

*Cortes* representa justamente o corte que foi a Revolução dos Cravos na vida dos portugueses: corte com um passado, para todos; perdas e feridas para os que compactuaram com o regime salazarista; uma nunca antes experimentada liberdade, em todos os níveis, para os que a ela aderiram entusiasticamente. *Cortes* quebra com a linguagem de *A Paixão* e nega-a de um certo modo, expressando, quase raivosamente, a mudança que, na verdade, ainda não aconteceu no dia retratado nesta obra. É outra a sintaxe, o vocabulário. As transformações formais são gritantes e a continuidade com relação ao volume anterior é, por vezes, um pouco forçada.

*Cortes*, de 1978, pretendendo dar uma continuidade a *A Paixão*, já nasce, no entanto, de maneira diferente do livro anterior, situando-se como se fosse o dia seguinte à sexta-feira santa apresentada no primeiro. São as mesmas personagens, na mesma casa, no mesmo Alentejo. Mas algo mudou radicalmente. Na verdade, parece que é tudo uma “outra coisa”. Os anos transcorridos e os acontecimentos que se efetivaram na realidade estão aí presentes. Esta passagem de sexta para sábado representa treze anos, uma revolução e mais dois anos pós-revolucionários.

Carlos Reis (1995), discorrendo sobre a importância de alguns elementos paratextuais, observa que a dedicatória, tendo perdido seu caráter de mecenatismo, cumpre o papel de eleger e invocar um destinatário inspirador, agora mais no plano estético ou ideológico. Tal deve ser a razão da dedicatória de *Cortes* ao escritor angolano Luandino

Vieira num livro em que a alusão à guerra na África é constante e em que se apresenta uma forte personagem de origem também angolana, Sônia, completamente identificada com as lutas pela libertação de seu país.

O livro se organiza em 50 capítulos começados pelo nome da personagem a ser focalizado naquele segmento, com exceção do capítulo 49 que apresenta uma carta publicada em um jornal, lida por Marta, figura importante e única personagem nova com relação ao primeiro volume.

Agora é o amanhecer de sábado e, num golpe de “singular inverossimilhança”, como afirma Manuel Gusmão no prefácio da edição de 1991 da Nova Fronteira de *Cortes*, tudo mudou.

A primeira leitura dessa obra traz um impacto, um choque. O trabalho com a linguagem é outro. Estamos agora diante de um discurso pleno de um realismo cru, de tiradas escatológicas, de registros chulos, da paródia, da ironia e do sarcasmo no tratamento dado às personagens e às situações.

Algumas imagens e impressões visuais talvez possam fornecer alguns dados:

*A Paixão*: filme colorido, em tons pastéis, câmera lenta. *Cortes*: cenas em branco e preto, cortes abruptos, uma produção “cult”.

Depois da leitura de *Cortes*, é outro o olhar que lançamos sobre *A Paixão*. Parece que tudo aquilo é um cenário montado, é a realidade encoberta por um véu que *Cortes* cruelmente arranca. Já não é mais possível lermos a primeira obra do mesmo modo, pois *Cortes* é a perda total de inocência, se é que em *A Paixão* houve alguma.

Em *Cortes*, o passado (*A Paixão*) se atualiza através da História que nele é projetada e o presente (1978, quando o autor escreve) do tempo em que é escrito já é passado.

Por isso é que Eduardo Lourenço (1984) afirma que aí se visita o “passado próximo como nunca findo”. *A Paixão* trata da pré-história da Revolução. Apesar de ser o livro dos mortos, está prenhe da idéia da ressurreição. As mortes que o tingem são aquelas necessárias para que ocorra um novo nascimento. Em *Cortes* este nascimento já ocorreu e já foi reintegrada à vida nacional e – para alguns até – perdido. E a desesperança de João Carlos a 14 de abril de 1974 (dia em que *Cortes* se passa) é, na verdade, a desesperança de quem, em 1978, já viveu um outro “dia seguinte”. Já sentimos aqui a marca do tempo pós-revolucionário. É difícil escrever sobre a expectativa de uma revolução depois que ela já aconteceu e que esta expectativa foi frustrada. Ao fundo, temos a impressão de ouvir a voz de Pessoa: “Com que ânsia tão raiva/ Quero aquele outrora” (PESSOA, 1973, p.98). Ou então: “Raiva de não ter trazido o passado roubado na algibeira!” (PESSOA, 1964, p.93)

Na verdade, sentimos em *Cortes* o tempo todo essa “ânsia tão raiva”, manifestada no deboche, na paródia e na caricatura.

#### 4.1 Intertextualidade paródica

Assim como o mito e o ritual cristão, apresentados numa linguagem altamente lírica em *A Paixão*, revelaram-se recursos eficazes para expressar a imobilidade do mundo pré-revolucionário, o processo de carnavalização bakhtiniano, a paródia e a intertextualidade, em *Cortes*, são os procedimentos utilizados para se referir a um tempo em que uma revolução abortada, segundo a visão do autor, cria um clima tragicômico.

Bakhtin (1993), em seus estudos sobre o carnaval, afirma que este expressa uma cosmogonia antiteológica. São manifestações que correm paralelas à cultura oficial, representadas, na Idade Média, por anedotas, pelos fabliaux e pelo teatro popular. Na Antigüidade Clássica, a sátira menipeia desempenhou este papel carnavalesco.

Deste modo, obras como as de Sêneca, o *Satiricon* de Petrónio, as sátiras de Luciano de Samósata e as *Metamorfoses* de Ovídio, de acordo com Júlia Kristeva (1974), estariam dentro deste viés da literatura que, cômico e trágico ao mesmo tempo, introduz uma saudável desorganização na ordem vigente. Observamos, assim, uma dessacralização com

relação a valores religiosos, mistura de elementos elevados e “baixos” e um trânsito entre um simbolismo mítico e um naturalismo cru. Importante é ressaltar que este tipo de arte não promove a catarse, podendo constituir -se num ato político, conforme a crítica citada.

A partir da Modernidade, é o romance polifônico que traz de volta esta linha menipeana, por muito tempo controlada através do texto religioso e do próprio romance monológico, ou seja, aquele que admite a existência de uma só verdade, expressa por uma única voz.

O rebaixamento e a degradação a que as personagens são submetidas em *Cortes* fazem parte do processo de carnavalização em que os objetos e as pessoas são desnudadas quando se apaga a distância que lhes confere autoridade.

Afirmando que modernamente a paródia se apresenta através de um jogo intertextual, Affonso Romano de Sant’Anna (1985) refere-se também ao procedimento da intratextualidade (ou autotextualidade): a retomada da própria obra por parte de um escritor. É o que se observa em *Cortes*. Parodiando a própria construção de seu discurso em *A Paixão*, Almeida Faria, no segundo volume da *Tetralogia*, parece querer desmascarar aquilo que, no livro anterior, ainda estava encoberto. O mesmo crítico enfatiza o caráter de contra-ideologia da paródia (ideologia aqui entendida como identificação com os valores vigentes) na medida em que se trata de uma máscara que acaba por denunciar a ambigüidade e a contradição do que está estabelecido. Vai além o estudioso, afirmando que a paródia é parricida, uma vez que busca destruir o texto-pai, buscando a diferença.

É claro que esta liberdade transposta para o discurso mostra a intervenção da História na construção de novos textos: esta narrativa, ficcionalmente pré-revolucionária, já traz a marca do fim da censura.

Linda Hutcheon (1985), estudando os vários aspectos e utilizações da paródia, afirma que muitos estudiosos ligam o humor à própria definição de paródia. Para outros, no entanto, ela consiste numa forma de crítica artística séria que age através do

ridículo. O que fica claro é que a paródia tem um enorme poder de concisão, e é mais sintética do que analítica ao recriar o material no qual se fundamenta.

Em *Cortes*, estamos diante de um humor amargo que revela uma crítica impiedosa. O aspecto didático/ideológico está implícito nesta crítica, sem contudo, cair no panfletário ou em lições explícitas. O tom de paródia revela a farsa em que o país tinha se transformado durante a ditadura de Salazar e que teria continuado depois da Revolução, de acordo com Almeida Faria. Narrador e personagens se insurgem contra a inércia do povo português -“a malta tresmalhada em apatia” (FARIA, 1991, p.113)–entretido ainda nas glórias do passado e no pão e circo do presente que Almeida Faria expressa no incrível trocadilho: “[...] fácil de contentar a postas de bacalhau, apostas de totobola [...]” (FARIA,1991, p. 113)

A paródia surge com mais incidência nas vozes do grupo de jovens (João Carlos, Arminda, André, Sônia e Marta), grupo culturalmente sofisticado, livresco e na voz deste narrador. Podemos perguntar até que ponto este grupo – com gente entre 17 e 20 anos, – reflete a juventude portuguesa universitária da década de 70 ou está se restringindo a um grupo muito seletivo do qual fez parte o próprio autor.

Raul Fiker, em seu *Mito e Paródia* (2000), estudando o *Ulisses* de James Joyce e aludindo às suas origens intertextuais, refere-se ao passado mítico da *Odisséia* que é vulgarizado, secularizado num presente prosaico no romance do autor dublinense. É o que observamos em *Cortes* quando, ao trazer à cena aquelas que tinham sido as evanescentes personagens de *A Paixão*, Almeida Faria começa por mencionar-lhes a idade, sua atividade e algum outro traço que as caracteriza, situando-as em termos naturalistas, por vezes:

João Carlos, dezoito anos, nascido em Montemínimo [...] (FARIA,1991, p. 15).

Piedade, vinte e quatro [...] cozinheira solteira[...] (FARIA,1991, p. 17).

Marina, cinqüenta, reza suas manhãs de matinas domésticas. (FARIA,1991, p. 21).

Francisco [...].bodas de prata este ano, casou aos vinte e cinco [...] (FARIA,1991, p.25).

Moisés, criado da casa há décadas, não está bem certo da idade. Filho natural nunca perfilhado nem registrado nem baptizado [ ...] (FARIA,1991, p. 31).

## 4.2 Metamorfoses ambulantes

Ao longo dos capítulos de *Cortes*, João Carlos vai sendo mencionado cada vez mais como JC, reforçando a alusão já sugerida em *A Paixão*, alusão agora dolorosamente humorística.

Sentindo que decepcionou os pais ao nascer, desenvolveu uma resistência enorme a alimentar-se, o que acabava sendo feito à força, seguindo-se sempre sessões de vômitos. Aos três anos, numa atitude oposta, devorou uma caixa de chocolates, o que lhe provocou uma disenteria difícil de curar. Sempre sujeito a visitas imprevistas ao banheiro, acostumou-se a ficar mais em casa, tendo começado, então, a escrever. Esta a origem do gosto pela escrita em JC. Alie-se a isto a introversão e a pouca habilidade para os esportes e temos aí o surgimento de um intelectual.

JC, de acordo com Maria Alzira Seixo (1986), ocupa, nesta obra, a posição tônica, ou seja, aquela personagem que define a tonalidade do romance, aquele que representa uma alternativa a um mundo que está terminando e que por isso mesmo terá de percorrer um calvário nesta trajetória que alegoriza a paixão de Cristo. Personagem em quem estavam depositadas as possibilidades de ruptura e redenção, redenção ainda adiada - JC não estava presente no momento do acontecimento maior de *Cortes*, a morte do pai. Quando isto ocorre, já está em Lisboa, em casa de Marta, namorada de cuja existência seus pais não tinham conhecimento.

O motivo da descida ao Hades – a Nekya - surge novamente. Associada, em *A Paixão* à noite passada pelo jovem no cemitério, aparece em *Cortes* quase como uma continuidade quando o narrador anuncia JC trazido pelo “Letejo cacilheiro barcaronte” (FARIA,1991, p.64). Há várias alusões nesta montagem vocabular: o Tejo vira “Letejo”, de Letes, um dos rios do Inferno grego, não por acaso, o rio do esquecimento. A embarcação – o cacilheiro – na qual JC chega a Lisboa, é a barca de Caronte. Isto tudo através de uma linguagem em que parodia um autor – Joyce - conhecido por sua paródia (*Ulisses*) à trajetória de um dos mais famosos heróis épicos, Odisseu. Nesta travessia, portanto, o protagonista pretende deixar para trás sua vida anterior, o que será ironicamente negado logo em seguida.

Seu endereço, na capital, é ignorado. Quem pode avisá-lo do que ocorreu? Enquanto se dá o velório do pai, JC e Marta têm relações sexuais, fumam maconha e passeiam pelas ruas de Lisboa, mas a desesperança do jovem com relação ao futuro da nação é total porque nele já está projetada a desesperança da geração que lhe sucedeu. Deslocado da cidade natal, não tem contato com o pai e nem assiste a seu enterro. Também não estará presente na hora em que esta antiga lei for substituída por outra: o momento da revolução. Seqüestrado no domingo de Páscoa e levado para a Itália, JC verá de fora, num primeiro momento, este acontecimento pelo qual tanto esperou.

Breves são as referências à vida amorosa de Piedade, em *A Paixão*. Elas se reduzem ao registro de um possível encontro na hora em que vai ao mercado com algum “conversado” com quem manteria “dois dedos de paleio” (FARIA, 1986a, p.22) ou a um outro pretendente que por acaso apareça. É a mesma Piedade que algum tempo antes desta sexta-feira chama Tiago para brincadeiras sexuais, numa tarde passada nos pinhais.

Em *Cortes*, no dia seguinte, Piedade já é a doméstica que revela ter sido “desonrada pelo menino André” (FARIA, 1991, p.17). A aparente mistura de registros lingüísticos apresenta a nova situação da criada, mas na verdade o que se impõe é o discurso a um tempo crítico/irônico/trocista do narrador que faz com que a nova Piedade transite da submissão e do fatalismo para a revolta – e até uma certa consciência – quanto a sua condição. Junto a isso tudo, falas de André, de uma crueza e de um cinismo incríveis:

André dela se serve a dobrar, como serva e como fêmea, gozada, enganada pelo filho-família que queria provar-se capaz de seduzir e de surpresa tomar patega fácil, toda tremente quando a informou que desta não escapa, adeus o cabaço, ele contente por me ter tirado os três, por ter esperado, não dói em havendo saber da parte dele e dela a sorte de encontrar em cima de si um tipo como eu, civilizado, talvez não muito terno, um que nem contigo dorme, te come só e vai-se embora, mas que ao menos tem técnica, não te arranja traumatismo, não te estraga para o resto da vida...Piedade não lhe perdoa, a André, o aumentar o reino da escravidão que descobre em toda parte [...] (FARIA, 1991, p. 18).

Sônia, a namorada nova de André, a mesma que logo após a Revolução seguirá para Angola engajar-se nas lutas de libertação, participa, aqui, paradoxalmente desta visão irônica com relação aos “amores” da empregada, conivente com o que, na verdade, foi

um estupro e ainda por cima emprestando-lhe, superiormente, um toque literário: “Sônia quer ajudar, sabe dos amores dela com André, tão tipo ‘Ressurreição’ do Tolstoi [...]” (FARIA,1991, p. 85).

Aqui esta referência, pela sua ironia, parece mais cruel, por se tratar da namorada que olha condescendentemente o abuso cometido pelo namorado. Ironia maior do narrador que mostra a politizada angolana reproduzindo comportamentos conservadores, tais como os das mulheres de gerações anteriores. Isto não impede que esta personagem represente, de um modo crítico, um olhar, ao mesmo tempo, de dentro e de fora de Portugal, o olhar ex-cêntrico, que faz com que ela possa dizer “vocês, portugues” e – ironicamente – “pretendentes a europeus” (FARIA,1991, p. 42). Sônia, neste aspecto, é a voz de um país colonizado e massacrado pelo “reyno” que na Europa, no entanto, estava (e ainda está) em situação de periferia. Dominados assim por um país dependente, os angolanos e outros povos colonizados pelos portugueses, terão de extrair desta condição sua força e dinamismo, personificados, no romance, em Sônia. Também não há nenhuma possibilidade de aproximação ou de um contato mais afetivo entre Arminda e Piedade. Não notamos nenhuma preocupação pela sorte da empregada, nenhum interesse em melhorar suas precárias condições de vida, impostas pela mãe de Arminda. Estranho, sendo esta mulher jovem, como a criada, e com idéias socialistas. Ao contrário, Piedade, para Arminda, assim como para Sônia, é reduzida a uma personagem de ficção: “Peggotty”, a serviçal dedicada de David Copperfield, no romance homônimo de Dickens.

Mas, além da relação com André e ampliando as brincadeiras com Tiago, Piedade, em *Cortes*, também tem contatos eróticos com Jó, de 12 anos, que com isso se sente mais homem. É curioso observar que Jó sabe que a empregada gosta de André e “usa-a” do mesmo modo, como se ela estivesse à disposição de todos os filhos e é esta postura à qual ela vinha se submetendo/condicionando.

O Sábado Santo provoca em Piedade lembranças de antigos rituais pascais. Mais uma vez observamos um narrador que “empresta” sua linguagem a uma personagem incapaz deste registro, utilizando inclusive aliterações:

Lembra o tempo em que os caretas da aldeia se juntavam com máscaras [...] não como o Judas que as crianças malham ao meio-dia deste sábado quando os sinos desatam a tocar e as entranhas de tripas a desventrar-se ao interior do traidor enquanto o testamenteiro lê o longo testamento. (FARIA,1991, p. 35).

Seria Piedade capaz de dizer: “Tento servir sem ser servil”? (FARIA,1991, p.36). Poderia pensar tal coisa, mas não expressá-la deste modo.

O sábado é também o momento em que o olhar de Piedade inventaria a alfaia da cozinha, no capítulo 19: almotolias, alcadefas, almarraxas, nomes saborosos para um leitor brasileiro; amarga nomeação, no entanto, para Piedade que fica imaginando que tantos utensílios estariam fazendo falta em muitos lares e sonha com o dia em que palavras como “dona”, “Senhora” e “patroa” sejam esquecidas.

A empregada aproveita a morte do patrão para romper com o que a ligava àquela família. Demite-se durante o velório, mais por medo do que possa vir a lhe suceder “por pertencer ao número dos pobres” (FARIA,1991, p. 100) do que por estar realmente farta, como alega. As condições em que o patrão é assassinado deixam-na assustada e confusa, julgando que serão presos até os que nada cometeram.

A Arminda, em *Cortes*, cabem novamente metáforas de pedra, não mais, no entanto, a serviço de fantasias sexuais. Há um percurso que vai do cavaleiro jacente ao operário da Cuf (Companhia União Fabril), Samuel. A relação com ele existe e é concreta: deitada, na manhã de sábado, a jovem acorda e vê, em lugar dele, na cama, sua amiga Sônia. O próprio pai, que no dia anterior, atuava como um censor do namoro é o primeiro a pensar e admitir que: “Arminda com a mania de namorar Samuel, que de certeza lho mete entre as pernas [...]” (FARIA, 1991, p. 25).

Antes desse momento, mais um sonho da jovem: precisa escalar, com Samuel, o cimo de um dique, situado numa falésia vulcânica, para fugirem da polícia que os intima a descer. Não há um sentimento de culpa, como no primeiro sonho de Arminda em *A Paixão* e sim resistência, desejo de não regressar à poluída passividade do Estado.

Arminda agora tem preocupações sociais, embora, como já constatamos ao tratar de Piedade, elas permaneçam mais no campo da teoria do que na prática. Sônia procura instigá-la, no diálogo que as duas têm naquela manhã, colocando-a entre os “portugas”, referindo-se desta maneira ao processo de colonização, sobretudo com relação aos caboverdianos: “Gente culta alcunha-os de putos dos putos, sendo puto sinônimo de portuga, vulgo portuguesinho, sinônimo de alugado aos ricos [...]” (FARIA,1991, p. 42).

Arminda concorda, mas isso não basta a Sônia que lhe cobra o fato de fazer parte de um povo que saqueou, matou e que continuava com o massacre na África.

O narrador é bastante cruel com Francisco, o pai. Sua ignorância, mesquinhez e limitação são acentuadas. A linguagem chula que se contrapõe ao discurso utilizado em *A Paixão* revela os hábitos sexuais de Francisco que, envolvendo-se com prostitutas, esteve sujeito a “galiqueiras”, submetendo-se a tratamentos anteriores à era da penicilina: “[...] desde meter ferros em brisa picha acima até à martelada para endireitar o escarepe marroquino dito do gancho pois o mangalho ficava todo torto.” (FARIA,1991, p. 26).

Ao mesmo tempo, Francisco é revelado ao leitor através do discurso que Almeida Faria privilegia em *Cortes* para se referir à maioria das personagens: o pai, “póstumo de si”, dividiu-se entre “pândegas e pegas” e tornou sua mulher uma “procriante cuidadora das crias” (FARIA,1991, p.53). É uma constante a presença de aliteraões, de trocadilhos, de palavras “montadas”: novamente a linguagem joyceana.

Significativa é a cena em que, ao olhar-se ao espelho, Francisco lembra de uma história de seu tempo de menino: um touro que, nos Cantares, veio de encontro a ele e ao avô parecendo ter a intenção de atacá-los. Na verdade, era um animal cego que ia a caminho do estábulo e acabou no matadouro. É fácil percebermos por que essas lembranças vêm à tona naquele momento. Velho touro agora, já percebido como lobo nos sonhos de Tiago, Francisco, depois de morto, será recordado por Estela como o “cabrão macho” e o “lobisomem” que entrava à noite em seu quarto para usá-la sexualmente.

Marta é uma personagem que não existia em *A Paixão*. Apresentada ao leitor envolvida em "bricabraques imagens" (FARIA,1991, p. 63) em *Cortes*, é também um bricabraque de citações. Assim se constitui esta personagem, em todos os capítulos em que dela o narrador se ocupa ou naqueles em que é mencionada.

O espaço mínimo da república de estudantes em que vive logo remete à ampla casa de província em que nasceu, cheia de peças quase vazias. E de repente, o leitor se depara com a frase: "[...] ao canto um divã, ocidental, em ângulo reto, coberto do pano que também forrava almofadas amontoadas [...]" (FARIA,1991, p. 57).

Como quem não quer nada, o narrador lança este "ocidental" e só leitores mais atentos lembrarão o "Divã ocidental-oriental", de Goethe (1963).

Num mesmo capítulo, a frase latina "descendit ad inferos", jogada entre vírgulas, referindo-se a uma peça da casa de Marta, traz de novo a idéia de descida ao Hades que, como já vimos, surge com bastante insistência na obra. Outras referências trazem o inferno para o cotidiano de Marta, já que ela sabe que: "[...] Pérsefone e Hades, Érebo e Tártaro não são ficções, antes afluentes do grande rio que nasce nos infernos e deságua no Tejo em parte incerta." (FARIA,1991, p. 90).

Ela pensa em JC que, como ela, sabe da existência de Aqueronte e Styx – novamente aqui a referência aos rios do inferno.

Além desta cultura clássica, Marta é "montada" também através de outras referências artísticas e literárias: o trabalho de uma colega das Belas Artes traz um verso de Cummings : *thy fingers make earlyflowers of/all things*; uma visita inesperada evoca a "Balada da Neve" de Augusto Gil, parodiada: "[...] fui ver, a neve caía do azul-cinzento do céu, pelo ralo espreitava-a a cara do asiático sem idade, há quanto tempo o não via e que cagaço me deu." (FARIA, 1991, p. 93). Eclético intertexto! Mas as citações não param por aí. No fim deste capítulo, uma brincadeira: as dúvidas de Marta, a respeito da visita que seu namorado recebe são expressas através de Mariana Alcoforado que subitamente, "baixa" na narrativa:

Estavam vocês dispostos a levar até o fim, sem hesitar, o desarmar-me? A vossa aliança seria para sempre? Deixar-me-iam ao menos o conseguir sair desta casa e começar longe de vós vida nova? Nem energia me sobrava para tentá-lo, tão tolhida me encontrava, encalhando em ondas de desânimo a cada passo[...] (FARIA, 1991, p. 94)

Nos quatro últimos capítulos de *Cortes*, Marta ouve Strauss (Salomé) e Bob Dylan e depois os dois namorados fazem um roteiro pelas ruas de Lisboa, em que cada uma delas recebe um comentário irônico e crítico para com o país. A narrativa encerra com um monólogo de Marta, que, se não atinge a radicalidade do monólogo final de *Ulisses*, feito de fluxo de consciência, expressa, através de enumerações que se atropelam, lembrando a ladainha das mulheres em *A Paixão*, toda a descrença da jovem e de seu namorado (JC) com relação ao povo português. O intertexto com *O Barco Ébrio*, de Rimbaud, é claro. Os efeitos da droga aumentam a sensação de serem - eles e a pátria - naves à deriva, o que é reforçado por outra citação no monólogo de Marta. O gajeiro mencionado alude ao romance marítimo da Nau Catarineta, embarcação que tanto pode ser o galeão que levava a infanta Dona Beatriz para a Sabóia quanto o barco em que naufragou Jorge Alberto Coelho. De qualquer maneira tem-se aqui a idéia da nau perdida em alto mar.

Finalizando a "ponta" em *Cortes*, Marta ainda cita Camus (*O Exílio e Reino*, 1957) e a *Bíblia*, com a mulher de Lot. Termina com Drummond: "Tempo de gente cortada" (1988, p.71).

Almeida Faria revela, assim, as personagens através de todos estes registros lingüísticos de que são portadoras ou que o narrador lhes atribui. São falas que vão sendo enumeradas em caráter aparentemente descritivo, pois, na verdade, como bem observa Maria Alzira Seixo (1986), a descrição, em *Cortes* acaba adquirindo uma função narrativa.

### **4.3 As marcas da História**

Manuel Gusmão, no prefácio à edição de *Cortes* tomada como referência para este estudo, chama a atenção para a forma de vivenciar o tempo histórico.

A própria data com que se fecha a narrativa – 13-04-74- é marcante: doze dias antes da revolução que, se não teve todos os méritos esperados, acabou de verdade com a ditadura salazarista do país.

*Cortes*, por isso, re-data *A Paixão*. Escrito nos anos sessenta e representando algum vago ano desta década, agora é subitamente alçado ao ano de 74. É o acelerador histórico benjaminiano que revoluciona a narrativa, instaurando um outro tempo.

A História recente é trazida à atualidade. Já observamos tal procedimento nas referências às personagens no item anterior. Vale agora olharmos mais detidamente outros aspectos. No capítulo 14, são discutidos aqueles que seriam os problemas da revolução que inclusive já estava em andamento: a fragilidade do exército, os jovens alistados à força constituindo-se em soldados improvisados que em pouco tempo se tornaram comandantes, apelidados de capitães e que dali a alguns dias estarão dando o golpe de que o leitor e o narrador já têm conhecimento, mas as personagens não. O narrador comenta a falta de motivação dos soldados que não chega a ser suficiente, porém, para que tomem uma outra atitude. “Fazem parte de uma malta tresmalhada em apatia”, (FARIA, 1991, p.113), que não participou desta revolução, afinal levada a cabo por um grupo de capitães.

As guerras da África estão presentes na narrativa em passagens cheias de ironia principalmente em torno de André que acabara o serviço militar.

As primeiras referências a esta personagem em *Cortes* são aquelas que registramos com relação à Piedade. A figura do filho mais velho é uma das que mais se transforma de um livro para outro. De jovem lânguido e doente, passa para um homem nitidamente marcado pelo serviço militar no quartel de Mafra e uma iminente convocação para a África.

Quatro das cinco intervenções (capítulos) de André em *Cortes* dizem respeito a este assunto. O narrador - ora em 1ª, ora em 3ª pessoa - cria um tecido intertextual altamente irônico. Ao descrever as armas com que André lida, utiliza-se de uma linguagem técnica que já se anuncia como crítica para logo em seguida resvalar para expressões como

"aspirantes-aspirinas sabujos de superiores" (FARIA, p.1991. p. 24). O jogo de palavras e a aliteração são uma constante neste narrador, instaurando o chiste, subvertendo um provável tratamento sério dado ao assunto, no caso, o armamento, metonímia da guerra que envolvia toda a nação. Do próprio som, da palavra que puxa outra, decorre a sátira virulenta:

Houve quem desertasse levando dentro da mala a G3 desmontada: tapa-chamas e lança-granadas, anel de ligação, extractor, mola do extractor, roletes da culatra, suporte superior para o zarelho da bandoleira, fixador do guarda-mão, punho do manobrador, peça do comando de travamento, detector da cabeça da culatra, manga do ponto-de-mira, caixa da culatra, fundo da mesma e armação para punho, punheta para isto tudo e mais para quem fabrica armas. (FARIA, 1991, p. 24).

O termo "Máfrica" - o convento transformado em quartel - alude à ligação Exército-Igreja, ambos pilares da ditadura. As "lições" que recebe no exército descrevem todos os tipos de tortura aplicadas aos africanos rebeldes e, por fim, a "lição de Bíblia" reforça a ligação entre "civismo" e religião. A passagem pelo Hospital Militar fê-lo conhecer a realidade do heroísmo português em África:

[...] rostos marcados de estilhaços de granadas, caras quase sem ossos, veias pulsando à flor da pele despida de cabelos pelas máquinas mortais cujo destino é talhar bocados aos braços, tarsos, metatarsos, dedos, carpos, metacarpos, tudo a oito onde haja alimento ou casa [...] (FARIA, 1991, p. 71).

O capítulo 33, presidido também por André, é todo construído por lemas militares, trechos de hinos e chamadas à ordem que compõem o universo do citado *miles gloriosus*, trazendo à cena Plauto que já subverte a imagem do herói militar. E entre o chiste e a ironia, os ditos vão sendo desconstruídos um a um e aquilo que era chamado de "coragem" é desnudado naquilo que o narrador considera o seu verdadeiro nome: "atos inomináveis".

Através desta personagem, temos uma ideia de procedimentos do exército que precipitaram a Revolução. Há muitos momentos em que, distanciando-se da paródia e do passionalismo, o tom é didático, quase de reportagem. Num destes trechos, André refere-se aos "capitães de aviário": soldados improvisados cujos postos chegam agora, em pouco mais de seis meses a comandantes de companhia (FARIA, 1991, p. 41), para que continuem a levar

a cabo a guerra colonial, já odiada por quase toda população mas ainda insistentemente mantida pelo governo que já agonizava. Também eram chamados de “capitães de proveta”.

Até o Movimento Nacional Feminino (movimento de mulheres surgido na década de 60 para dar apoio aos soldados portugueses na África e, portanto, ao governo) é citado, com seus aerogramas de dizeres patrióticos que circulavam pelo país.

O tom antiépico desmascara, assim, aquilo que se quis mostrar durante muito tempo: a expressão de um país que vivia na mais absoluta normalidade.

É através de Francisco principalmente e de suas reminiscências que podemos conhecer alguma coisa da estrutura agrária do Alentejo, sua miséria e suas injustiças:

[...] sem precisão de procurar fortuna, pelo avô arranjada ao comprar por tuta-e-meia os Cantares, sete mil hectares, riqueza rápida, terra desbravada à força de braços que querem sua parte e que de dez em dez anos, quando a ditadura finge fazer eleição, escrevem lá nos seus panfletos A TERRA A QUEM A TRABALHA, braços outrora mal pagos, hoje melhor mas não basta, salário não consegue terra, em breve hão-de querer levá-la. (FARIA,1991, p. 53).

Neste capítulo 20, o pai chega a conclusões deste tipo. É interessante observarmos que no meio de seu monólogo abre um espaço ao filho para que este fale (por ele) coisas que talvez pense mas que não pode assumir como suas palavras:

Arengava JC: assim como o bisavô roubou os acres do conde pelos tais vinte e oito contos, os ganhões, fartos de comerem côdeas, hão-de arrancar aos donos dos Cantares e do carago o que puderem até estar certo [...] então será melhor não estar na pele dos que têm. (FARIA,1991, p. 53).

O jovem vislumbra o que seria uma reforma agrária. Francisco sabe de tudo isso mas não pode fazer nada a não ser se agarrar ao que ainda tem. É difícil precisarmos onde termina o discurso do filho e onde é retomado o do pai. O capítulo termina com a lembrança

de episódios na infância do pai que só ele poderia ter, aludindo ao seu comportamento prepotente quando, ainda como morgado, insultava a gente humilde que o cumprimentava. Francisco já está aí prevendo o fim destas regalias e destes abusos.

E assim se sucedem as marcas da História na narrativa, caracterizando este tempo pré- (e pós...) revolucionário. Uma outra data que aparece é o ano de 1968, como referência em termos de padrões de comportamento. Sônia foi conquistada por André através de um apelo “intelo-erótico” (FARIA,1991, p.41), postura de uma juventude que se dedicou, com o mesmo ardor, aos livros e ao sexo. O furtivo contato que os dois têm pela manhã no banheiro da casa da família parodia uma operação militar e antecipa o próprio momento da revolução, com silêncios, mensagens subentendidas e palavras-chave do exército, entre elas a senha “Oscar” do movimento revolucionário (iniciais do Capitão Otelo Saraiva de Carvalho).

#### **4.4 Ritos e ofícios terrestres**

A comparação entre algumas cenas e o tratamento dado a certos fatos nos dois livros pode levar-nos a conclusões interessantes.

O tempo mítico, sagrado, tão bem manifesto na secular ermida em que os velhos Moisés e Simeão se comprazem na contemplação mística da paisagem do Alentejo, espaço aí sacralizado, transforma-se em tempo histórico, em *Cortes*. Quando Moisés pensa nos cristãos primitivos que viviam nas catacumbas está também pensando –ou o narrador é que sugere e o leitor segue as pistas– no povo português, “[...] povo que passou a noite em vigilância, que aguarda a hora de nascer e espera o círio que ilumine enquanto não chega o dia, que as profecias anunciam.” (FARIA,1991, p. 46).

Instaura-se, assim, no discurso uma ambivalência que faz parte do processo de carnavalização. A ermida, descrita no romance anterior como recinto sagrado, como espaço tópico, de refúgio, é agora desmascarada: “[...] cheira a ratas, não de sacristia, ratas reais, das que roem o assoalho.” (FARIA,1991, p. 46).

É como se *A Paixão*, semelhante às estátuas cristãs nas últimas semanas da Quaresma, fosse um texto coberto por um pano roxo, um texto de luto, tecido que é subitamente arrancado em *Cortes*, deixando à mostra as cores descascadas das imagens, assim como suas falhas, fissuras, gretas.

A dessacralização também se dá no momento em que Moisés, na hora da comunhão, mistura as palavras da consagração e atributos da eucaristia com propaganda de tônicos que servem para todos os males. As associações de idéias levam-no do “pão dos anjos, mistério da encarnação” a “para gota e reumático, para pedra na bexiga” (FARIA, 1991, p. 59). O ato da eucaristia e a religião, aqui ironizada como panacéia universal, sofre um rebaixamento que a insere na ótica marxista de “ópio do povo”. Isto é reforçado quando Moisés, continuando suas divagações, confessa não entender por que Cristo esteve três dias morto se pela suas contas não chega a isso. Mas a palavra sagrada, a Bíblia, os que sabem, afirmam tal coisa e a gente como ele –campesino– só resta obedecer. Aqui mais uma vez, sua postura como crente e como cidadão se misturam. É a passividade e o não questionamento que se impõem, uma vez que, Igreja e Estado exercem a mesma função repressora.

Outra cena significativa é aquela em que Estela, a outra cozinheira da casa, preparando as refeições do Sábado Santo, fornece a Arminda e a Sônia a receita detalhada de fartes, uma espécie de biscoito assado com erva doce e outras especiarias. Interessantes são os comentários de Estela que revelam muito das tradições portuguesas e o pensamento conservador de tantos empregados. A cozinheira aprendeu a arte da doçaria com as freiras, especialistas em doces desde que a Revolução Liberal desapropriou os conventos e confiscou os bens da Igreja. A habilidade das religiosas no preparo dos doces valeu-lhes a sobrevivência e agora, ironicamente, mantém a empregada atrelada a um emprego onde é explorada. Mas Estela não se dá conta disso e lamenta o desaparecimento de antigas festas, onde abundavam estas iguarias, tais como o aniversário do rei. Lamenta também, assim, o fim da monarquia, numa visão ingênua e imediatista da realidade. Pensa também na matança do porco cuja carne e derivados pontuavam as festas de fim de ano, podendo ainda abastecer o carnaval e a Páscoa.

A materialidade destas observações, o registro popular em que vêm

expressas, a insistência na referência às refeições e em tudo que se refere ao alimento faz parte também do processo de carnavalização. A descrição do cozimento do carneiro, na rude linguagem de Estela: “a pelanga da barriga do bicho serve para meter os fígados cozidos e ralados com gema dura, farinha, cravo e canela”(FARIA,1991, p. 86) contrasta com a cena de imolação do animal na sexta-feira, por João Carlos e seu preparo ritualístico dentro de antigas tradições religiosas, tal como aparece em *A Paixão*.

As funções naturais, entre elas a do sexo, são postas em evidência e aqui não apenas realisticamente, mas trazendo a visão popular, ligada a uma alegre obscenidade.

Acometido na sexta-feira Santa (*A Paixão*) por “urgências de claustro” (FARIA,1986:117) depois de suas experiências eróticas, André em *Cortes* tem um relacionamento sem culpas com Sônia. O já mencionado contato sexual que têm no banheiro, escondidos da família, é descrito numa linguagem que mistura um registro mais erudito com uma nomeação mais chula do órgão sexual masculino:

[...] despe-se assim mesmo já que ela o não o faz, certo êmbolo embatente, badalo rijo de sino, enxada que cava, arado que lavra, seta que espeta, cabeçudo peixe-sapo, meio marreta meio porreta, gargalo sem garrafa, prego cego, espingarda aperrada, oboé, avena flauta, clarinete, fole de ferreiro, marrante rombo, escacha-pessegueiro, derruba-grelos, fende humos, tição em túnel, punho em bracelete, compridez de dedo em luva estreita, desbravador em colossal gula em treva e gozo e desejo que não acabam quando se separam sem falar, juntos uma hora? (FARIA,1991, p. 61).

Também se dá deste modo o contato entre Marta e João Carlos. Quando o protagonista chega a Lisboa e pensa em procurar a namorada, há uma curiosa intervenção do narrador que, à moda de uma narrativa picaresca, acompanha as intenções eróticas do jovem:

Ó vós, ovas marinhas, pois criado tendes em J.C um novo engenho ardente, dai-lhe em breve gozo alto e sublimado em actos grandilongos e potentes, já que haveis consentido que ele seja neonato sob o lustral signo do líquido, sémem suor sangue saliva. Reencontrado vivo sobre as águas, ó vós, tágides ninfas, dai-lhe uma fúria larga e sonora e não de leve avena ou flauta frouxa, antes de tuba canora belicosa que os peitos de Marta acenda e a cor ao rosto mude. Vós, condutoras deste que caminha pelas ruidosas ruas, dai-lhe ímpar força em feitos do famoso trio de espeto e dois beques que a tusa tanto ajude, que se torne esta jornada memorável nos cronicões dos grandes fodelhões por todo o vasto mundo. (FARIA,1991, p. 48).

O texto parodia Camões e referências ao batismo cristão, equiparando ironicamente os dois e questionando a sacralidade do poeta em Portugal. Além disso, mistura termos chulos, evidenciando bem aquele plurilingüismo, uma das características do romance polifônico, de acordo com Bakhtin.

Em outro momento, ainda antes do encontro entre o casal, a linguagem de registro erudito adquire um tom altamente irônico pelos recursos utilizados que lembram novamente a escrita de Joyce:

[...] morada de Marta maga, de sua adaga-aljava alvo almejado dado ao herói em tua câmara para ele te dar a glande grande dedicada às tarefas delicadas do teu sublime ventre por seu sublime membro. (FARIA,1991, p. 64).

Da evocação das festas da liturgia cristã, surge a lembrança da antiga tradição alentejana da “serração da velha”, prática folclórica que simula o sacrifício de uma velha que logo depois é ressuscitada num ritual de morte e ressurreição que tem a ver com os ciclos da natureza.

Um verdadeiro ofício religioso fecha o livro, ocupando os cinco capítulos finais, paródia dos rituais mostrados em *A Paixão*: Marta e João Carlos fumam maconha de maneira ritualística. A descrição do que lhes acontece é minuciosa, começando pelo espaço que se alastra, pela dilatação do tempo e pela transformação das percepções. Logo em seguida, João Carlos sente-se mal e vomita. Marta também, apesar das alucinações, não atinge o estado de graça esperado, pois o contexto não permite. A festa é quebrada pela tristeza que os rodeia. Mesmo assim insistem e continuam a fumar e na segunda vez em que o fazem, ele se compraz em sinestésias: um cantor que canta em vermelho queimado, um anúncio azul repetido por uma locutora. Ela, por sua vez, sem conseguir ler nem escrever, brinca com as palavras, primeiro apelando para “sentenças de latrina” e depois inventando termos novos: “[...] um gajo começa a faladrar [...] comunicação de massas, massemerda [...] se escuto inconsigo escrever[...].” (FARIA,1991, p. 105).

Apesar disso, Marta chega à conclusão de que a erva não produz luz

nenhuma e de que não há possibilidade de aleluia, pelo menos naquele momento.

Numa evidente correspondência paródica com a procissão do Senhor Morto, Marta e JC saem em peregrinação pelas ruas de Lisboa, ainda sob o efeito da droga, o que já foi referido no item 3.2 *Metamorfoses Ambulantes*, ao analisarmos Marta. Observam a quantidade de miseráveis existentes na cidade, passam pela “[...] Travessa da Espera, retrato duma espécie de pátria à espera que o tiraninho fuja e a ditadura engula ou que a ditaputa estique caindo do pedestal do Cristo-Rei-saca-rolhas [...]” (FARIA,1991, p. 108).

O discurso de JC parece querer acompanhar os saltos de sua mente e assume, de repente, algo da linguagem de Marta com suas palavras montadas e sua sintaxe feita de frases fragmentadas.

Ainda dentro desta viagem das duas personagens, um exemplo de gênero intercalado: a carta, publicada num jornal de Lisboa, de um fabricante de caixões que vem se queixar ao Juiz dos crimes de Luanda da falta de pagamento de um caixão fornecido ao quartel general. Marta acha graça no que lê, mas João Carlos se deprime e, ainda dopados, têm suas vozes unidas pelo narrador num último capítulo que representa uma frustrada epifania. As lamentações quanto ao país vão num crescendo, naquelas enumerações em tom de litania que tantas vezes surgiram nestas duas obras. Não há catarse e Marta conclui que se recorreram àquela viagem, foi para verem mais longe outro cenário já que aquele, do qual fazem parte, não lhes serve mais: “[...] isto é poço onde pouco se passa e esse se passa sem ninguém dar por nada. Basta.” (FARIA,1991, p.114). Nestas palavras finais, Marta mantém as aliterações e os trocadilhos que caracterizam o seu estilo.

Podemos observar como a diversidade de registros lingüísticos apresentada em *Cortes* e a própria intertextualidade garantem, em contraponto ao tom único de *A Paixão*, aquela “descentralização semântico-verbal do mundo ideológico” a que alude Bakhtin (1993, p.164), já que cada linguagem tem um significado sócio-histórico.

Além destes procedimentos, o fechamento da obra através da voz de Marta, que torna a se repetir em *Lusitânia* e em *O cavaleiro andante*, registra na *Tetralogia*, o

crescimento da personagem que vai representar a perspectiva de um outro olhar sobre a realidade portuguesa, enfatizando esta descentralização.

## 5 LUSITÂNIA: A BARCA SEM RUMO

Que poderei cantar-te nesta hora?  
 O século esgotou sua guitarra  
 Não há surpresas nas sílabas de Abril  
 Nem histórias para dizer  
 Ainda chovesse ou se caísse rosas  
 Para dentro do verbo  
 Acontecer  
**Manuel Alegre**

Como ocorrera em *Cortes*, a dedicatória de *Lusitânia* a Eduardo Lourenço já indica um encaminhamento na leitura, acentuando como tônica da obra a repensagem da cultura portuguesa e o que significa realmente ser português, sob a ótica das personagens tratadas.

As palavras – pátria para sempre passada memória quase perdida! - com que Eça de Queirós fecha *O crime do Padre Amaro* são retomadas por Almeida Faria na abertura de seu livro. A relação contextual é evidente. O narrador queirosiano, num tom de amarga reflexão, contrapõe ao amoralismo das personagens, que despejam sua cegueira, mediocridade e visão distorcida da realidade ao pé da estátua de Camões, o desfile de um povo doente e explorado. Estas palavras, assumidas em *Lusitânia* como epígrafe, trazem de saída a figura do poeta que cantou as glórias da pátria quando estas já eram passadas e a presença também do mais ácido romancista do realismo português.

*Lusitânia*, como *A Paixão*, divide-se em três partes, sendo cada uma delas nomeada pelo mês a que se refere. A primeira parte *Águas mil* (remetendo-se ao dito “Abril águas mil”) abrange 24 capítulos, começando no domingo de Páscoa, 14 de abril de 1974, indo até 7 de maio de 1974. É nesta primeira parte do romance que o tempo se amplia,

portanto, indo além da Semana Santa que começara em *A Paixão. Setembro Negro* (do capítulo 25 ao 44, de 12 de setembro a 1º de outubro de 1974) traz uma tripla conotação negativa: é a triste volta de João Carlos a Lisboa, o conturbado momento político de tentativa de organização dos conservadores e a alusão ao terrorismo internacional, com o grupo do mesmo nome que dois anos antes matara os atletas israelenses nas Olimpíadas de Munique. *Idos de março*, a terceira parte, tem apenas 5 capítulos, começando a 11 de março de 1975 e fechando o livro a 30 do mesmo mês, novamente num domingo de Páscoa como começara.

### 5.1 Cartas, intertextos e vozes “trazidas”

Raramente mostrando o diálogo direto em *Lusitânia* - e apelando para o epistolar- Almeida Faria apresenta, na verdade, pessoas que não conversam e sim escrevem (cartas ou páginas de diário), monologam, devaneiam, sonham. Apenas alguns telefonemas são mencionados. Este silêncio pode representar uma reação ao transbordamento verbal que ocorreu a partir da revolução e que Maria Estela Guedes (1981, p.3) chama de “verbosidade delirante”.

Lembremo-nos, no entanto, também, que este silêncio é uma característica desta família. Todos se refugiam em uma interioridade que, na verdade, é fruto de repressão, de inibições, de falta de intimidade, principalmente entre os filhos menores.

*Lusitânia* se desenvolve a partir deste duplo movimento de pessoas que buscam desesperadamente a comunicação, mas não sabem como fazê-lo ou tentam fazê-lo indiretamente, através de cartas, dos monólogos, dos diários e sonhos que só o leitor conhecerá.

Ao tratar do tipo de construção do romance *Lusitânia*, Almeida Faria qualifica o gênero epistolar como “monólogo exterior” e resente-se de sua ausência na literatura portuguesa no século XVIII enquanto que em países importantes na Europa surgiam obras como *Cartas Persas* (1720), de Montesquieu; *La Nouvelle Héloïse* (1761), de Rousseau; *Pamela* e *Clarissa Harlowe* (1740 e 1747 respectivamente), de Samuel Richardson; *Werther* (1774) de Goethe.

Ora, o gênero ou subgênero epistolar, tal como o denomina Calatrava (2002), evidentemente não começa aí. Podemos percebê-lo na Antigüidade já no romance grego e nas *Heroides*, de Ovídio, desenvolvendo-se posteriormente nas novelas de cavalaria e firmando-se no século XII com as *Cartas de Abelardo e Heloísa* que representam um duo, de acordo com a tipologia de Jean Rousset<sup>1</sup>.

É já no mencionado século XVIII, então, que se dá a proliferação deste tipo de obra, devido a uma série de fatores. É um século de formação da individualidade, século do *eu* e, como tal, propício à explosão da sensibilidade que a narrativa epistolar manifesta, revelando subjetividades, dando espaço ao íntimo e tratando, em sua grande parte, das relações amorosas.

Voltando, pois, à literatura portuguesa e à afirmação de Almeida Faria, mesmo sem uma grande obra no momento referido, encontrarmos formas do epistolar espalhadas ao longo dos séculos em que esta literatura vem se desenvolvendo. É a surpreendente *Fastigínia*, de Tomé Pinheiro da Veiga, que o estudioso português Ernesto Rodrigues (1990), em sua dissertação de mestrado, acaba por considerar como a primeira narrativa epistolar de ficção da literatura portuguesa no século XVII. Uma série de marcas lingüísticas justifica tal conclusão: dêiticos de tempo e lugar, remissivas intratextuais (“como disse atrás”), fórmula de entrada, vocativo, linguagem familiar. O tom de crítica ao povo português retoma um dos aspectos da narrativa epistolar, o satírico. Numa viagem de Valladolid a Lisboa, o narrador, distanciado de seu país, compara-o constantemente com a Espanha, sempre em detrimento daquele.

Se no século XVIII não há propriamente um romance epistolar na literatura portuguesa, fica o registro das *Cartas de Olinda a Alzira*, de Bocage, pequena jóia da literatura erótica em que duas jovens de 15 anos relatam sua iniciação sexual, entre comentários sobre a educação errada que tiveram. É um texto surpreendente em que Bocage, através dessas duas personagens femininas, enfatiza a plena fruição do sexo como fator fundamental para a felicidade do ser humano. Não fosse ele todo em versos poderia ser uma

---

<sup>1</sup> Rousset menciona quatro modalidades de formas epistolares: a suite a uma voz em que apenas um emissor se manifesta como é o caso das “Cartas Portuguesas”; a voz a solo em que se sugere um contato entre o emissor e o receptor e o duo e a sinfonia, representada pelas grandes obras epistolares de várias vozes, como as de Rousseau, Laclós e outros.

pequena novela no modelo duo do romance epistolar, já que não há narrador e as cartas relatam ações praticamente contemporâneas a elas e uma carta responde à outra.

Em século anterior, as *Cartas Portuguesas*, surgidas inicialmente na França, de autoria sempre duvidosa – ora atribuídas à sóror portuguesa Mariana Alcoforado, ora ao francês Guilleragues – em suas cinco belíssimas peças, representam aquilo que Jean Rousset chamou de “suite a uma voz”.

No Romantismo português, a presença da epístola na narrativa pode ser sentida em *Viagens na minha terra* (1843), de Garrett, na novela ali inserida e, de modo mais marcante, na obra de Lopes de Mendonça, *Memórias de um doido* (1846). Neste romance, a personagem Maurício, um herói à la Balzac, em vários momentos da história, leva adiante a narração de seus infortúnios em cartas dirigidas a um amigo que a ele responde, finalizando com uma longa missiva à jovem que ama, antes de morrer.

Alimentando-se desta tradição portuguesa e de toda trajetória dos relatos epistolares, *Lusitânia* vem com a marca do romance epistolar contemporâneo, de natureza polifônica, que apresenta formas mistas, ou seja, cartas entremeadas com seqüências narrativas, aqui sob a forma de monólogos, páginas de diários, relatos de sonhos.

Henriqueta Melo Souza (1997) em sua tese de doutorado sobre o romance epistolar em Almeida Faria, observa que este tipo de narrativa, de um modo geral, antecipa questões importantes do romance moderno, tais como a história em fragmentos, a polifonia de vozes com conseqüente multiplicidade de pontos de vista, a presença do monólogo interior, a apresentação de ações simultâneas, a superposição de tempos.

Tudo isso pode ser observado em *Lusitânia* que, afastando-se do tom lírico de *A Paixão* e sem nada que lembre os registros chulos de *Cortes*, tem uma dicção própria para a qual, evidentemente, a forma epistolar contribui, sobretudo mantendo o tom antiépico. Parece haver uma reflexão maior sobre o que acontece. O próprio fator geográfico que justifica as cartas propicia uma análise e um distanciamento por parte de João Carlos dos dois

fatos que seriam os fundamentais de sua vida naquele ano de 74: a morte de seu pai e a queda do regime.

Algumas personagens refletem, inclusive, sobre a forma de comunicação escolhida, como Marta, que chama Madame de Staël de “antecessora”, tanto pela coincidência de lugar (Veneza), quanto pela escolha do epistolar. Num outro momento, já separada de João Carlos, critica-lhe as cartas, comparando-as com as últimas de Jacopo, numa referência a *Ultime lettere de Jacopo Ortis*, romance epistolar de tom trágico de 1802, do italiano Ugo Foscolo.

Sônia, a angolana, já de volta a sua terra natal, na carta 37, de setembro de 74, comentando com Arminda as constantes viagens dos portugueses pela Europa numa liberdade que a revolução permitiu e a troca cultural que daí adveio, fala da infinidade de cartas que envia e recebe de amigos que se dirigem a congressos e encontros literários. Ex-aluna da faculdade de Letras, Sônia brinca, contrapondo o que ali estudou como teoria com a sua realidade no momento: “o tema da viagem”, associado à forma epistolar. Nesta espécie de “metacarta”, de um certo modo, está exposto o “projeto” de Lusitânia como romance que escolheu esta forma :

[...] a “viagem à procura dum meio de existência” não é um elemento formal para o romance picaresco do século dezesseis, porém mais tarde torna-se um simples processo que pode ter funções diversas, permitindo ao autor ligar diferentes situações conservando o mesmo herói (primeira função), exprimir suas impressões sobre diversos lugares visitados (segunda função), apresentar retratos de personagens que de outro modo não seriam compatíveis na mesma narrativa (terceira função). Isto associado à forma epistolar ou telegráfica, conforme o tempo de cada caracter, seria um método capaz de dar, pela astúcia da mimese, algumas facetas da complexidade em que nos movemos.( FÁRIA,1986 b, p. 117).

Maria Luiza Remédios afirma que o texto epistolar já traz em si fragmentos e a idéia de suspensão de sentido caracterizada pela ironia.

Os intertítulos remanescentes da novela tradicional e cujas origens remontam já ao romance grego, passando pelas novelas de cavalaria e crônicas da Idade Média sugerem toda uma idéia de montagem da obra e uma certa concepção dramática, tão

cara a este autor que mais tarde escreverá as peças *Vozes da Paixão* (1986) e *A reviravolta* (1988). Os títulos dos capítulos podem funcionar, por isso, como indicações cênicas. Em interessante abordagem de *Lusitânia*, no entanto, Maria Lúcia Lepecki (1998) observa e identifica um narrador que, desde *A Paixão*, procede a um jogo de aparecer/ocultar-se, mas que, ao final das contas, impõe sua voz, mesmo deixando - aparentemente - falar o outro. É o que a crítica chama de narrador - gentleman, figura que ela não consegue rasurar totalmente da narrativa. Este enfoque oscilante quer ser sentido como interno, mas para Lepecki (1998, p.27), isto acaba se revelando como “um efeito maliciosamente produzido pelo texto para me lançar nos opostos movimentos de afastamento e de aproximação”.

É o que percebemos claramente nestes títulos de capítulos que não apenas trazem o assunto da carta ou monólogo, mas fazem-no, muitas vezes, com ironia e humor, com um narrador que emite opiniões e comentários.

Na carta que abre o livro de João Carlos a seus pais, o narrador faz menção a “mirabolantes aventuras” (FARIA,1986b, p.11), num tom leve e trocista. Há também a ironia nos adjetivos e construções utilizadas: “Resposta de Arminda a JC em memorável data” (FARIA, 1986b, p. 43), referindo-se ao 25 de abril...; “André responde a Sônia como sabe e pode” (FARIA,1986b, p. 59).

A utilização de rimas e aliterações fora de um contexto lírico tornam-se brincadeiras lingüísticas: “onde Marta lamenta a partida de JC sem que por isso o diga nem siga” (FARIA, 1986b, p.108), “Carta de Marta a mãe no aniversário de Marx” (FARIA,1986b, p. 70).

Alguns intertítulos têm conotações intertextuais, como é o caso de “Notícias do bloqueio”, carta de JC a Marta citando obras com este nome (poema de Egito Gonçalves, publicado na revista *Árvore*, 1953, e uma coleção de fascículos de poesia do mesmo nome,1957-1961) , e aludindo, num sentido literal, ao episódio das barricadas montadas nas estradas para impedir o acesso a uma manifestação da maioria silenciosa na Praça do Império em Lisboa, a 28 de setembro de 1974.

As duas importantes intervenções de Moisés em *Lusitânia* vêm em forma de monólogos cujos títulos remetem a Gil Vicente: "Monólogo do ex-vaqueiro Moisés, o velho, esquecido de si, sem ninguém de quem se possa despedir, hoje 22 de abril" (FARIA, 1986b, p. 36) e "Novo ou velho monólogo de Moisés, dos santos esquecido mas não dos seus anjos negativos, em dia 29 de abril" (FARIA, 1986b, p. 53).

Salientamos que no primeiro título a carta começa com as mesmas palavras do auto de Gil Vicente, mas não acompanha o tom laudatório da personagem medieval. Ao contrário, o monólogo de Moisés é um grito de quem se sente abandonado, um lamento pelo que perdeu (mulher, filho, algum gado) e pela maneira como foi tratado pelos patrões.

Outro grande momento em que o criado é trazido à cena é através de uma carta de Arminda que relata a JC o suicídio do velho. O leitor pode então remeter-se ao capítulo 23 de *Cortes* quando, em meio à missa, o criado, meditando na pobreza de sua classe, lembra da "temporada de enforcamentos em correnteza" (FARIA, 1991, p. 60), velho costume do Alentejo nos invernos quando a miséria é maior. Pensa que, se não fosse pecado, já o teria feito. No capítulo 28, na volta da missa, Moisés pensa em enforcados pendurados em armazéns, talvez também influenciado pelo fato de estarem no sábado de aleluia, dia da malhação de Judas. O diálogo entre as diversas obras que compõem a *Tetralogia* – neste caso retrospectivo – acontece a todo momento como o desta morte anunciada.

Há uma série de vozes "trazidas", figuras mencionadas nas cartas, destinatários das missivas que não se transformam em remetentes: Anrique, marido de Estela; Samuel, o namorado de Arminda e a mãe de Marta. Os dois últimos acabam por encontrar-se com as pessoas que lhes escrevem. Anrique, ao contrário, é o marido distante que, seguindo a tradição do genuíno romance epistolar, nunca se encontra com aquela que lhe escreve. O "exílio" de Estela – tema típico e muitas vezes motivador da narrativa epistolar – tem aqui motivos outros, como já se constatou na análise de *A Paixão*. É a própria miséria da gente de sua terra (norte de Portugal) que a levou a migrar para o Alentejo e empregar-se como doméstica de senhores latifundiários. Na única carta dirigida ao marido em *Lusitânia*, em outubro de 74, Estela comenta com ele que vai haver eleições e que o padre, na missa, recomendou que votassem por "nossenhor" (FARIA, 1986b, p. 165).

Também menciona o tio Moura que disse que não ficaria um só dos “belhos” depois das eleições e que mais valia votar nos candidatos mais falantes.

Entre a opinião do padre e as recomendações do tio Moura, Estela faz seu aprendizado político e se prepara para votar.

Uma outra voz importantíssima em *Lusitânia* – esta trazida por Marta é a de alguém que não é destinatário de carta alguma, mas que é mencionado em várias delas: o veneziano que a resgatara –junto com João Carlos– para sua cidade. Carlo Ítalo Mocenigo, o comunista descendente de antigos doges, figura controvertida, permanece nesta obra ainda como um enigma, apesar das informações que Marta presta ao leitor, através das cartas. Hospeda os jovens em seu palácio, fornece-lhes trabalho, leva-os a viajar e, depois que João Carlos parte, faz a corte cavalheirescamente a Marta.

## 5.2 Contracanto

A passagem dos irmãos mais jovens da família em *Lusitânia* se dá por monólogos, devaneios, visões, pensamentos. A morte do pai e a queda do regime faz desmoronar o mundo dos meninos. Além disto, esta perda, que por si só já foi terrível, faz vir à tona o relacionamento conturbado dos filhos com o pai.

Num único sonho relatado, um labirinto dá numa espécie de asilo, onde Jó encontra Moisés entre outros velhos que vão aos poucos sendo levados para uma cantina. Em seguida surge o pai com quem o filho faz uma refeição. A presença dele, salvando o filho de uma situação difícil e sentando-o a sua direita, lembra passagens bíblicas e dá um tom mais concreto ao relato inicialmente fantasmagórico. O pai tem o rosto tapado por um lenço branco. E a singular Santa Ceia prossegue, com o pai mastigando peixe e Jó interpelando-o quanto ao seu silêncio e abandono, pois passava de um prato ao outro sem oferecer nada ao filho. No final, o pai já está morto, por isso estava calado e o capítulo termina abrupta e grotescamente com o pai afocinhando o rosto no prato cheio de escamas de peixe. Todo o clima do sonho é de desamparo, impotência, abandono. É um contexto de indignação e

sofrimento. Presente no sonho também a falta de comunicação que sempre existiu entre eles. O tom é de cantilena e algumas frases têm rima e outros recursos líricos:

[...] este cego morcego, as vozes dos velhos, sob as colunas de falsos mármore, as paredes tortas, de cor morta, protestos pelo meu comportamento, pela minha maldade. Os velhos mexiam as queixadas, cuspiam espinhas, metiam os dedos à boca para extrair alguma espetada nas gengivas. (FARIA,1986 b, p. 33).

O próximo monólogo, de Tiago, caracterizado como uma visão do irmão mais novo, também trata do medo com relação ao pai morto. A situação não era muito melhor quando estava vivo, quando o menino o enxergava como lobisomem. Agora é o “sem nome” e sem forma que surge desde o funeral, algo demoníaco que apenas se deixa entrever, mas que se manifesta pelo cheiro. Em seguida, surgem uns olhos vermelhos de cão.

O capítulo 13: “A Revolução não altera em nada a vida de Jó e Tiago, no dia 26 de abril”, registrado por Tiago apenas como um dia em que faltaram à aula, devido à revolta das tropas, já surge como uma ironia, pois na verdade alterou e muito. Novamente a imagem do pai como lobo ou lobisomen surge e os desejos de morrer por parte do caçula. As lembranças do pai são sempre negativas, de crítica, deboche ou repreensão. A educação dos meninos, tanto por parte dos pais quanto dos professores fora rígida e violenta, por isto a mestra é vista como “paquiderme”, “elefanta”, “mastodante”, de quem o menino inclusive sofre agressão física.

Outro monólogo – de Jó – acentua o tom fantasmagórico dos anteriores. Os terrores noturnos trazem figuras medonhas, sons assustadores, “vozes do demônio” (FARIA, 1986a, p. 87), que vão, a cada nova intervenção do garoto, assumindo os contornos de um monstro com características do demônio e do pai :

[...] Milhentos nojentos pés de porco, cada pata com dois cascados dedos adiante e dois atrás semelhante barbatanas, [...] melena de cabelo negro hitlermente caindo com brilhantina no focinho [...] rabos enrolados iguais aos que a gente durante o carnaval pendura das costas e calças dos outros na escola. (FARIA,1986b, p. 100)

Aqui uma alusão – e uma vingança! – à cruel brincadeira do pai com Tiago chamando de “senhor rabo” aos pêlos que lhe surgiam no fim das costas.

É assim que em *Lusitânia* encontramos também uma “ladainha”: agora são as figas ao diabo que Jó faz numa sexta-feira 13, conjurando Belzebu:

Conjuro-te Belzebu  
 Pela ceguice do mundo  
 Pela malícia do mal  
 Com a qual te alegras tu  
 Pelas névoas ardentes  
 Que estão nas tuas moradas  
 Pelas poças povoadas  
 De víboras e serpentes  
 Pelo amargo tormento  
 Tão sem tento  
 Que dás aos encarcerados  
 Pelos gritos dos danados  
 Que nunca cessam momento  
 Esconjuro-te lá quem sejas  
 Que não conheço  
 Nem quero conhecer e  
 Que assim seja  
 ( FARIA,1986b, p. 86)

Estes monólogos vão também aos poucos dando conta do olhar do menino sobre a nova situação do país. Chegam-lhe frases, notícias, novidades: “verdade é que os ricos vão acabar neste país, disse a TV e repete a Arminda e o André” ( FARIA,1986b, p. 100) . Jó se preocupa com a situação financeira da família. Faz um paralelo de sua situação com a de Pip, de *As Grandes Esperanças*, de Dickens, um dos poucos livros existentes na casa e que o menino lê insistentemente. Sente falta é de um protetor como o personagem do livro conseguiu.

A intertextualidade sempre presente determina o título e o enfoque do capítulo seguinte: “Fala Tiago, o fatalista de si desconhecido”. Dialogando com *Jacques, o fatalista*, de Diderot, este trecho mostra um Tiago abalado pelo suicídio do criado que adorava, se questionando sobre a morte e de que maneira as coisas já estão determinadas. Busca entender também, a sua moda, regras religiosas que lhe parecem contraditórias. À noite, enxerga macacos moles e peludos e o lobisomem de sempre. A referência a animais

continua até explodir no capítulo 34, onde se tem a presença de um verdadeiro bestiário. Almeida Faria vale-se aqui da tradição de manuscritos medievais que apresentavam listas de animais, reais e fantásticos.

Mário Martins comenta a respeito destes escritos que, além de informar, tinham um conteúdo moral, uma intenção didática. Pretendiam que o homem, espelhando-se nas histórias de animais, buscasse a sua evolução. Com o tempo, deixam de ter importância para informação e observação e mantêm-se no plano da literatura e da arte.

Os animais que sempre fizeram parte da vida de Jó e Tiago transformam-se agora em monstros ou em seres repugnantes. Estudando o simbolismo animal em literatura, Durand (1989) liga-o, de um modo geral ao “terror diante da mudança da morte devastadora”. Referindo-se mais especificamente ao lobo, relaciona-o, no imaginário ocidental ao medo, à punição, à ameaça, à morte, aos deuses infernais. É o que acontece em *Lusitânia*. Se desde *A Paixão* o pai vivo já era associado à figura do lobo e se em *Cortes* esta figura se amplia na do lobisomem, em *Lusitânia*, o pai morto surge sob a forma de um lobisomem demoníaco. Também Chevalier (1994) enfatiza o aspecto infernal do lobo como algo bem presente na imagética europeia: feiticeiros indo aos sabás montados em lobos e bruxas usando ligas de pele de lobo. A idéia da goela monstruosa do lobo, presente na história de *Chapeuzinho Vermelho*, é outro motivo que surge em mitologias como a escandinava e a oriental.

É interessante observarmos o intertítulo do capítulo 34 “Onde Jó abre o livro lido na catequese em voz alta às tardes, como hoje, de sábado”. Já se anuncia aí uma ironia uma vez que o tom e o vocabulário bíblicos vão abrindo caminho a um conteúdo até de credices populares:

Acaso quererá o rinoceronte ser domesticado, e ficará em tua casa? Acaso o prenderás ao teu arado para lavar, e será ele a esterrear os vales? Acaso terás confiança na sua imensa força, e deixarás correr por sua conta os trabalhos da lavoura? Se nada assim for, então como enfrentar o mau olhado de ainda mais medonhos animais? Do porco de patas de batráquio que às noites aparece para depressa se afastar, regressando aos limbos cheios de limos donde um dia há-de voltar a assustar-me? (FARIA, 1986b, p. 107).

O capítulo termina com o apelo à personagem literária mais amada, com quem Jó se identifica, de novo na linguagem bíblica: "Pip, salva-me do carrasco, afasta de mim este cálice" (FARIA, 1986b, p.108).

Aqui a intertextualidade explícita com a Bíblia mostra o que Jó lia na catequese: o próprio livro de Jó, o que o liga a partir daí ao infeliz personagem bíblico, testado por Deus até as últimas conseqüências. O capítulo 41 de *Lusitânia* coincide com o capítulo 41 do livro de Jó:

Porventura poderás puxar com anzol o leviatã, que é um crocodilo, e ligar com corda a sua língua? Olha para Beemoth, ou Melmoth, cujos nervos dos testículos estão entrelaçados um ao outro. Uns julgam-no parente da baleia, do elefante, do hipopótamo ou cavalo marinho. Porventura porás uma argola em seus narizes? (FARIA, 1986b, p. 125).

A presença de Marina, a mãe, em *Lusitânia* se faz por três cartas e uma página de diário. Relatando a morte do marido a JC, Marina mostra o estado de confusão em que ficou, não permitindo que fosse feita a autópsia, alegando motivos religiosos. Na outra carta, Marina se defende das acusações de JC de ter sido criado na base da repressão das atitudes e dos sentimentos. A mãe se refugia no passado porque o presente é negro e pior ficou depois da carta do filho. Há uma tentativa de recuperar a intimidade com ele. Na próxima carta, a mãe conta a André da morte de Moisés que se enforcou e de como isso abalou o filho menor. Acossada pela nova realidade familiar e pelo contexto da revolução, Marina tem vontade de imitar Moisés. Isola-se do mundo e, conforme um dos monólogos de Jó, nem jornais mais compra, fechando-se num silêncio que incomoda os filhos. Numa de suas cartas, Marina se ressentida do desabafo do filho que aludiu ao "ensurdecido mutismo" do pai e da sua própria ausência de voz. A morte do pai foi para JC, de um certo modo, um alívio. Só então através das cartas começa a falar à mãe que tenta inverter os fatos que o filho colocara: o pai só quisera o seu bem, o filho é que era calado e distante.

É na página de diário que Marina emite opiniões sobre a revolução e sente-se impotente e frágil perante as transformações, já que não tem conhecimento de questões financeiras que envolvem o futuro da família.

Esta última carta e o trecho de diário estão plenos de imagens de escuridão e desesperança: “pesadelo” (FARIA, 1986b, p.64), “fundo dum poço sem fundo” (FARIA, 1986b, p.97), “janelas fechadas” (FARIA, 1986b, p.97).

### 5.3 Venhattan: outros olhares

João Carlos e Marta, ao serem afastados de seu país, não são levados a qualquer ponto do globo. Serão, isto sim, conduzidos a uma cidade em torno da qual se construíram mitos, com uma história riquíssima, uma cidade que já constituiu uma república independente, Veneza. Com uma legendária fundação atribuída a Antenor de Tróia, a cidade protegida por Vênus já parece trazer na sua origem a marca do hedonismo e da beleza. Já no século XII, no auge de seu desenvolvimento é proclamada a Sereníssima República de São Marcos, num estado que se caracterizava pela tolerância política e religiosa. Quando este Estado não mais se sustenta, com a descoberta de outros caminhos para as especiarias do Oriente, começa a decadência.

Manuel Ferro (1992), em sua tese de doutorado que aborda o mito veneziano, aponta as várias dimensões de tal mito: um ideal de liberdade, um ideal de cosmopolitismo até o auge do hedonismo do século XVIII com a cidade – máscara, cidade-evasão, cidade dissimulação.

Na literatura portuguesa, a cidade-laguna já instigou tantos escritores que Manuel Simões (2005), além de cantá-la em versos em *Serenínsula* (1987) e em *Errâncias* (1998), propôs-se a um estudo sobre “Veneza na literatura portuguesa”. Mencionando a valiosa colaboração de Luís Amaro, traz títulos como *Do Chiado a Veneza*, (1867) de Júlio César Machado. Trata-se do relato de uma viagem de Portugal à Itália em que o autor insere, em meio a comentários, uma romântica novela que se passa entre gôndolas e palácios abandonados. *A casa Alheia: Impressões de Viagem* (1927), de Maria Portugal Dias, é uma lírica crônica de viagens com sabor histórico que permite compreender o passado faustoso, exuberante e teatral da cidade. O uso da máscara, fora do Carnaval, quase uma instituição na cidade, assegurando imunidades e amores secretos, revela muito do clima de romantismo que Veneza ainda hoje transpira. *Rosas de Itália* (s/d), de Artur Portela, mostra a cidade em seu

aspecto de acervo estético e como lugar de eleição de artistas estrangeiros que ali foram viver, produzir e morrer.

Outros títulos ainda cita Manuel Simões como: *Uma primavera em Itália* (1934) de Abel Salazar; *Viajando pela Europa. I – Itália* (1951), de Carlos D’Ornellas e a nova edição de *O amor e o tempo* (1955), de Augusto de Castro, onde está incluída a novela *Veneza*.

Em manifestações mais recentes, Manuel Poppe lança *O pássaro de vidro* (1988), título que alude a uma personagem feminina multifacetada e cambiante como os cristais fabricados naquela região.

Luís Carmelo, com sua bela narrativa *No princípio era Veneza* (1991) e Ernesto Rodrigues que em *Torre de Dona Chama* (1994), romance que se passa no norte português e que faz surgir a referência a Veneza e às suas obras de arte através de dois personagens que ali haviam se conhecido, somam-se aos autores já citados. Almeida Faria em *Lusitânia* (1980) e *Cavaleiro Andante* (1983), faz parte, pois, de um grupo de autores que, tocados pela dimensão mítica e pelo fascínio do lugar, fizeram dele cenário atuante em sua ficção.

Depois que João Carlos volta a Portugal, parece que Marta aprofunda sua relação com Veneza e será ela o guia do leitor no labirinto aquático no qual se entrelaçam tantos autores, pintores, artistas.

Como estudante de arte, é estético o olhar desta personagem. E partindo, como sempre de um escritor, no caso de Poe, americano que ali viveu, a jovem vislumbra uma cidade ideal – Venhattan – fusão de Veneza e Manhattan, representando esta as vanguardas e aquela o passado. Marta valoriza em Veneza a imobilidade do presente, a tranquilidade, a Veneza estática que tem diante de si, que lhe permite esquecer de “tudo ou quase”. Perseguindo os rastros e vestígios de artistas que por ali passaram ou mesmo residiram, Marta descortina ao leitor uma cidade que é um grande museu no momento em que lá está. A visão da decadência não deixa de estar presente na atualização do tom plangente de Byron que no

século XIX já lamentava o estado em que a cidade se encontrava, perdida a antiga glória: “Oh Venice! Venice! A loud lament along the sweeping sea. (FARIA, 1986b, p.111).

Manuel Ferro, por sua vez, acentua os conceitos de “beleza e morte”, “arte pela arte” e dandismo aos quais a cidade tem sido associada ultimamente, conceitos que se articulam com o Decadentismo, lembrando a glória extinta e permitindo que ela seja, ainda hoje, o “refúgio do esteta”.

As descrições que Marta faz da cidade nas cartas enviadas a sua mãe e depois a João Carlos acentuam este aspecto estético/estático:

[...] a minha antecessora Mme de Stäel, compara os campanário de Veneza aos mastros dum imóvel barco. (FARIA, 1986b, p.20).

[...] os suaves ruídos do Canal.(FARIA, 1986b , p. 30).

Sem odor de singradura, nem grito de ave, nem qualquer rumor de vaga, mar nocturno mexendo cascalhos, veio um barco. Nele ninguém chega ou parte. (FARIA, 1986b ,p. 31)

[...] os raros ruídos de rua. (FARIA, 1986b, p. 111).

[...] esta paz insular. (FARIA, 1986b, p. 131).

[...] sombrios rios, campos, piscinas, rivas, rios, salizzadas, fundamentas e canais, topografia fantasmática até na toponímia tão inventiva e vária. (FARIA, 1986b, p.151).

Bachelard (1991), em seu *L'eau et les rêves*, alude a estas águas dormentes, silenciosas que agem como elemento que embala, lembrando a voz maternal. Não por acaso, esta segunda carta à mãe em que colocou todos estes atributos de Veneza, é assim finalizada por Marta: “Imagino que me embalas nos teus braços e deixo-me levar para muito longe, devagar, devagar, de-va-gar” (FARIA, 1986b, p.31).

Envolta nesta atmosfera, Marta não deseja mais do que ficar ali pintando. Afastada de sua terra num momento decisivo para a nação, não tem escrúpulos em optar pelo “milagre de habitar uma enseada adriática” (FARIA, 1986b, p.131). Compara a burguesia

veneziana com a portuguesa, responsabilizando Portugal, de um certo modo, pela decadência da cidade italiana:

Guerra aberta às ignaras famílias que eram donas do país, alta burguesia incapaz de chegar aos calcanhares da de aqui, destes descendentes de doges e mecenas enriquecidos no comércio, empobrecidos pela nossa célebre descoberta dum caminho mais barato para a Índia, mas capazes de nesse curto tempo de esplendor e sucesso, financiar artistas, construir este sonho de pedra que talvez se afunde um dia ou se afunda um pouco dia a dia. (FARIA, 1986 b, p.147).

Apropriando-se ironicamente de um soneto de Camões, João Carlos critica, num tom áspero, a escolha de Marta na última carta que lhe dirige em *Lusitânia*: “[...] e se lá nessa Veneza etérea onde passeias o teu esquecimento dos que aqui agonizam nesta ratoeira infecta, tens tempo para ler a despedida deste dantes cavaleiro andante [...]” (FARIA, 1986b, p.149).

A namorada, no entanto, já lhe explicara, de um certo modo a opção feita, prevendo que a esquerda vigente no país colocará a perder as conquistas da revolução e tornará o país uma vítima dos credores. Entre o consumismo desenfreado que grassava em Portugal com os novos tempos e o ficar em Veneza, Marta prefere afundar nos canais venezianos.

É ao sair de Veneza, no entanto, e visitar Roma que Marta se depara com novos modelos de comportamentos, como o dos “sponti”, índios urbanos como ela os denomina, ou seja, naturistas que vivem em comunidades de casas estáveis, filhos do maio de 68, mas já tendo ultrapassado a promiscuidade dos primeiros grupos que quiseram formar outros tipos de família. Um modo alternativo de viver na cidade com certeza difícil de poder ser experimentado em Lisboa antes da Revolução, mas que encanta a jovem portuguesa, que constata ter muito em comum com eles como, por exemplo, o gosto pela alimentação macrobiótica.

Mesmo citando autores que faziam parte dos currículos dos liceus portugueses na década de 70, notamos que Marta está além do jovem português de sua idade,

em termos de cultura e informações literárias e artísticas. Ela também demonstra comportamento anticonservador estando aberta a saberes não oficiais como a Astrologia, pela qual revela interesse e conhecimento ao analisar o horóscopo de Marx, em carta a sua mãe. Tais posturas, de algum modo, foram estimuladas nos regimes ditatoriais – e um exemplo claro disto é o Brasil, na mesma época – uma vez que afastavam a pessoa da militância política. É este o caso de Marta? Acreditamos que não. Estes interesses não diminuem sua visão crítica com relação ao que acontece em seu país. Marta é totalmente lúcida; o que pode ser questionada é sua opção.

Submersa no “labirinto aquático” (FARIA,1986b, p. 21) de Veneza, escolhendo conscientemente viver por um tempo num limbo ou num paraíso, Marta rejeita violentamente o jeito português de domesticar as coisas que, segundo ela, acabará por frustrar todas as expectativas da revolução. Veneza torna-se, então, um ponto ou um porto de resistência. O que ela ali experimenta, contrapõe-se cada vez mais ao que deixou e àquilo em que ela julga que o país se tornou.

#### **5.4 Revolução/ilusão**

O título da obra no momento tratada abre-se para várias conotações. Podemos evocar, antes de tudo, o próprio Camões que em *Os Lusíadas* põe na boca de Vasco da Gama, ao falar do rei de Melinde, a menção à “ditosa pátria” Lusitânia –derivado de Luso ou Lisa, filhos de Baco, se formos pela versão mítica - versos recitados ironicamente pela personagem Marta ao chegar em Veneza.

O nome *Lusitânia* surge antes disso, na *Crônica dos Cinco Reis* (1419) e no *Vicentius Levita et Martyr* de André de Resende (1545).

Também não podemos deixar de mencionar *Lusitânia Transformada*, novela pastoril do século XVI ( publicada no século XVII), de Fernão Álvares do Oriente, em que é criticada a ambição dos descobridores e a corrupção do império português.

Nas prosas e poemas que cantam a pátria dos pastores, a Lusitânia então transformada sob a dominação espanhola, o autor remete-se saudosamente a um tempo em que as areias do Tejo eram douradas enquanto que no presente são regadas com as lágrimas dos seus habitantes.

Com Hipólito Raposo (1940), o nome até então utilizado ufanisticamente, evocador de míticas origens, recebe uma vogal inicial, prestando-se para trocadilho de gosto amargo -“Ilusitânia” - que lhe valeu deportação para os Açores durante o regime salazarista.

Maria Estela Guedes (1981, p.4) em artigo publicado por ocasião do lançamento de *Lusitânia*, sugere uma ironia: a obra de Almeida Faria apresenta uma “Lusitânia que parece renegar as suas origens etimológicas de um povo adorador de um deus chamado luminoso” (Guedes, 198, p. 4). A evocação da figura do Velho de Restelo na carta de João Carlos que abre *Lusitânia* prefigura já o ceticismo diante da nova empreitada –a Revolução– que acontecerá daí a poucos dias, pois a carta data de 14 de abril. O tom de raiva e não de tristeza com que o missivista descreve a reação de Marta ao ver o estado atual das barcaças do Tejo leva-o a ver nelas uma irônica representação do que sobrou de uma história “cômico-marítima”. Expressões cáusticas como estas vão se sucedendo.

Jó, um dos irmãos menores, associa o mítico Velho do poema camoniano à figura de Moisés. Num sonho premonitório, revive a morte do pai e, andando por dormitórios de velhos enregelados, de algum modo, “enxerga” também o fim próximo do criado e o fim da estrutura em que a família vivia.

O fato fundamental de *Lusitânia* (e talvez de toda a *Tetralogia*), pressentido e esperado em *A Paixão* e já presente pela sua ocorrência no tempo histórico em *Cortes*, este fato, a Revolução dos Cravos, de que modo é apresentado nesta obra? Arminda escreve a JC no próprio dia relatando, antes de tudo, um sonho premonitório: ouvira uma tempestade se aproximando, semelhante ao rebentar de uma vaga ou ao barulho de tropas. Barulho estrondoso de carros, pneus e buzinas de repente transformaram-se num chacachá inofensivo. Um falso alarme, “à portuguesa”. A personagem, de acordo com seus pontos de vista e acentuado ceticismo, de um certo modo “prevê” como seria a revolução: muito barulho para

terminar em nada. Só que Arminda diz que esta “visão” teria acontecido na noite anterior ao 25 de abril. O narrador já projeta aí os desdobramentos daquele fato que foi um divisor de águas na história portuguesa. Os outros comentários de Arminda são cautelosos e irônicos. Fica se perguntando se a grande agitação seria devido a uma partida de futebol ou a volta de um grupo excursionista de Montemínimo. Terminando o relato do sonho, diz que vai olhar de perto os acontecimentos em Lisboa já que talvez não tenha outra ocasião “de ver um regime esticar um pernil se é que não se trata de um engano fada morgana” (FARIA, 1986b, p. 45).

E como João Carlos recebe a notícia? Responde à carta de Arminda de 25 de abril falando de sua vida em Veneza e, taxando seu texto de “alienada missiva”, acrescenta: “ a minha fuga à realidade nacional, enquanto a pátria precisa de mim, é típica do meu individualismo doentio” (FARIA, 1986b, p. 57).

Envia a seguir, uma lista de vinhos, como “despedida em ladainha”. Nada mais alienado no momento... Despedindo-se, envia a Samuel saudações revolucionárias e é tudo...

João Carlos, Marta e Sônia recebem, assim, notícias dos acontecimentos por carta. Cartas organizadas onde a razão se sobrepõe à emoção, controlando qualquer desejo de mergulhar nos novos acontecimentos. Como se não bastasse o recurso epistolar, os meios de comunicação entram em cena.

A Intentona de 11 de março de 1975 também é objeto de um relato epistolográfico novamente feito por João Carlos a partir do registro do fato pela televisão portuguesa, novidade que o século XX traz para a História. Pierre Nora (1976) chama a atenção de que, a partir de sua transmissão pelos modernos meios de comunicação, os acontecimentos oferecem-se ao historiador (e ao espectador) com a força de um dado, antes de sua elaboração no tempo, praticamente sendo impostos já como História. Já que a televisão é um meio “frio”, de acordo com Marshall Mac Luhan (1979), um relato por carta de um fato registrado pela televisão será um relato duplamente frio, pois já traz o distanciamento e o olhar irônico do missivista. A personagem Marta recebe o relato de uma tentativa de

contragolpe televisionada e que João Carlos descreve como as “peripécias de um dia tão incrível que parece fictício” (FARIA,1986b, p.139).

É novamente a estudiosa Maria Lúcia Lepecki (1988) quem acrescenta dados importantes ao que ora se trabalha. Analisando a narrativa portuguesa de preocupação histórica, destaca os romances surgidos a partir de 1974 com um caráter de “fingimento histórico”, vendo-os como marca de uma época que privilegia a documentação. Alguns têm trechos de crônica, como se quisessem capturar com objetividade a História imediata. Podemos observar este aspecto em *Lusitânia* nos comentários aos eventos políticos relatados. Há um tom quase didático em boa parte das cartas trocadas entre os jovens, como já o havia nas conversas apresentadas em *Cortes*. É um recurso que vem se somar aos outros já citados e que garantem a expressão de uma postura crítica e cautelosa diante do fato que tinha tudo para se tornar mais um mito no imaginário português.

O descrédito diante da nova situação persiste entre as personagens mais jovens como uma espécie de precaução. André e Arminda relatam à mesma destinatária, Sônia, em diferentes cartas, as comemorações do 1º de maio pós-revolucionário. André, imergindo na festa, chama-a, no entanto, de “[...] pura ilusão, unidade fictícia, terminada apenas os interesses de cada grupo começarem a minar o corpo social” (FARIA,1986b,p.61).

Arminda, por sua vez, relata à amiga angolana um episódio de violência na rua envolvendo marinheiros que se seguiu à manifestação e do qual não houve notícia. Continuará a censura?

João Medina (1981), no artigo *A revolução na aldeia*, comenta sarcasticamente que os portugueses pareciam estar brincando de revolucionários, talvez para evitar que a revolução fosse uma realidade...

Quanto aos mais velhos, Marina e Moisés, a sensação é de medo diante do que está surgindo. Este último, num de seus monólogos, mostra a imagem da casa da família – e do país, como no final de *Cortes* – como barca à deriva, aqui afundando, esburacada. Imagem que se ampliará nas cartas de JC, seja através da referência literal à imundície e

balanço do barco cheio demais que o traz de volta a casa, seja através da intervenção do narrador, no intertítulo do capítulo 27: “Carta no barco encalhado”, barco novamente como casa, família e país onde JC não vê perspectiva nenhuma. O capítulo que se segue e que consiste no relato da morte de Moisés feito por Arminda, o narrador intitula de “Outra carta escrita do mesmo barco por outro passageiro involuntário”. André, também utilizando a mesma metáfora, diz que se limita a agüentar a barca em seu balanço. Esta mesma personagem, filho mais velho, consciente com relação a fatos que propiciaram a virada do regime, não alimenta ilusões quanto a um futuro em Portugal. Tendo estado na tropa, percebeu que a presença de jovens universitários ali acabou quebrando com a hierarquia e mudando a mentalidade do exército. Até ex-seminaristas acostumados a obedecer começaram a insurgir-se contra a máquina militar. Mesmo assim, André, o virulento crítico em *Cortes*, opta, em *Lusitânia*, por ir ao Brasil com o objetivo urgente de ganhar dinheiro, em função das perdas da família. Em carta a Sônia comenta: “Dantes, os democratas lá se refugiavam, agora é o contrário” (FARIA, 1986b, p 105).

Maria Alzira Seixo enfatiza o papel nuclear da História em *Lusitânia*: ela surge como espaço e talvez também como sujeito – um sujeito fragmentado. Chama a atenção para a não atuação de Samuel em Lusitânia, o militante verdadeiramente sintonizado com a revolução, o que seria o portador do olhar épico. Mas o autor quer outros pontos de vista.

Mas, afinal, quais as causas do ceticismo da maioria destes jovens? Arminda, numa carta à amiga angolana, mostra através do comportamento de Samuel, seu namorado, o radicalismo de alguns esquerdistas. Livre para morar com ele, tanto pela morte do pai quanto pela liberação dos costumes trazida pelos novos acontecimentos, Arminda tem de lidar com o fato de Samuel hesitar em ficar com uma ex-latifundiária.

Júlio Conrado, na contundente novela *Era a revolução*, escrita entre 1975 e 1977, mostra um casal que se separa em meio a estas súbitas transformações dos primeiros meses pós-revolucionários, justamente por diferenças ideológicas: “Confiamos tanto na maturidade daquele Abril”! (CONRADO, 1994, p.42).

É o grito de quem se sente traído tanto no plano pessoal quanto em termos das expectativas sociais e políticas. O radicalismo e conseqüente fragmentação da esquerda em diversos grupos e a ingovernabilidade do país abrirão caminho ao contragolpe de novembro de 75 cuja presença já se sente, retrospectivamente, em *Lusitânia* que, no seu tempo de narrativa, vai até março de 1975.

As personagens João Carlos e Marta, no entanto, justificam o seu ceticismo ou atribuem este nem-chegar-a-haver –ilusões ou sonhos a uma certa maneira de ser português. A jovem se ressentida do desespero, da lamúria e da idéia de sacrifício manifesta por JC e que, segundo ela, é característico do povo português. João Carlos, por sua vez, em março de 75, alude às forças da inércia que trazem de novo à tona indiferença, ceticismo, transformando em gesto nacional “o encolher-de-ombros de outrora conhecido” (FARIA,1986b, p. 140).

Outras produções literárias da época têm este tom antiépico reafirmando uma determinada visão da fragilidade do movimento revolucionário. A narradora pergunta a um interlocutor em *Retrato de um amigo enquanto falo*, de Eduarda Dionísio (1980, p.70): “achas que o assalto ao aparelho do estado poderia fazer uma revolução?” E ainda (p.108): “é possível que tu fomentes esta reconstrução de plástico?”

Marta, ao final do livro, tenta esboçar uma nova visão que elimine a “alapada e vil tristeza” (FARIA, 1986b, p. 152) que ela julga ser a opção de muito dos portugueses, inclusive a de JC. Criticando a última carta do namorado, cheia de citações de Lenine, afirma: “Não aceito pensamento de esquerda se não for temperado de humor.” (FARIA,1986b, p.151).

Enfim, a atitude das personagens é de desconfiança, como se fosse preciso precaver-se contra o risco de formar novas falsas imagens. Diferenciam sua postura do ceticismo paralisante do povo e não o caracterizam como derrotismo, tentando encontrar este equilíbrio precário entre as antigas imagens e um olhar severo e crítico sobre a nova realidade portuguesa.

## 6 CAVALEIRO ANDANTE: TRAJETÓRIAS ALÉM DE LUSITÂNIA

Alguns dentro de nós ele cavalga  
 Alguns dentro de nós  
 Entre mortos e mortos  
 É talvez um impulso quando chega maio  
 Ou as primeiras aves partem em setembro

Quem pode retê-lo?  
 Quem sabe a causa que sem cessar peleja?  
 E cavalga cavalga.

**Manuel Alegre**

As duas epígrafes que abrem *Cavaleiro Andante* parecem apontar para dois direcionamentos diferentes, mas na verdade se complementam. A primeira, de Hegel, afirma a impossibilidade da existência do cavaleiro andante na “atualidade” de seu autor (século XVIII), já que seu papel, sua busca de objetivos quiméricos, foram preenchidos pela polícia, pelo exército, pelo governo, pelos tribunais. A segunda epígrafe é a primeira quadra de conhecido soneto de Antero de Quental:

*Sonho que sou um cavaleiro andante  
 Por desertos, pois sóis, por noite escura,  
 Paladino do amor, busco anelante  
 O palácio encantado da Ventura!*

O trecho hegeliano em prosa, de intenção ideológica, parece negar o anelo expresso nestes quatro versos iniciais do soneto que são os que Almeida Faria transcreve. E se aí o poeta realista português já se vale de imagens míticas das lendas do Graal (o Palácio da Ventura como Paço Venturoso), na continuação do soneto (que ali está em latência), as referências e o ambiente são românticos.

O cavaleiro andante se autodenomina “vagabundo” e “deserdado” remetendo-se textualmente ao soneto de Nerval que, por sua vez, cita o *Ivanhoé*, de Walter Scott. Os dois textos chegam à idéia de irrealização, tanto pela falência das instituições criadas, que fazem às vezes da cavalaria andante, na citação de Hegel (e que certamente não cumprem seu papel) quanto pelo vazio existencial que o palácio desabitado e escuro sugere:

*Abrem-se as portas d'ouro com fragor...  
Mas dentro encontro só, cheio de dor,  
Silêncio e escuridão – e nada mais!*

### 6.1 As muitas faces do mito

O livro que fecha a *Tetralogia* mantém, em grande parte, a estrutura de *Lusitânia*, sendo constituído de 37 cartas, 2 capítulos de diário, 13 de relatos de sonho e/ou devaneios dos irmãos Jó e Tiago, um monólogo de André e 4 capítulos de recordações de Marina, a mãe.

*Cavaleiro Andante* retoma *A Paixão* quanto ao uso do mito e à presença da morte concreta de André, o primogênito.

Se no primeiro volume o mito fora utilizado como alegoria, em *Cavaleiro Andante* ele pontuará a busca das personagens de maneira mais constante e explícita, que se referirão a ele na tentativa de explicar suas ações e de buscar entender as motivações do povo português.

O título *Cavaleiro Andante* refere-se, num primeiro momento, a André, assim chamado pela mãe desde criança por estar sempre fora de casa. Epíteto que Marta, no entanto, atribui também a si na sua insatisfação e ânsia de viagens. Em outro capítulo da narrativa, André se diz um “cavaleiro do mar”.

João Carlos, ao final de *Lusitânia*, se diz um “dantes cavaleiro andante, agora sedentário-sedento” (FARIA, 1986b, p. 149).

Eduardo Lourenço (1993), em prefácio ao livro, qualifica a maioria das figuras que transitam – literalmente – por esta história como “heróis perdidos em busca de um Graal mais perdido ainda” (FARIA, 1987, p.239).

Armand Hoog no prefácio a uma das edições do *Amadis de Gaula* (TROYES, 1992, p.15) justifica a escolha de Chrétien de Troyes do mito do Graal por encontrar nele “[...] os símbolos arquetípicos válidos igualmente para uma alma asiática de dois mil anos atrás, para uma imaginação bizantina, para uma consciência cristã medieval – para homens de todos os tempos?”

Em seu *Imagens e reflexos do imaginário português* (2000), Durand discute justamente a receptividade que a imagética cavaleiresca teve em Portugal. Num primeiro momento, há uma “vocalização cavaleiresca” que percebemos em todos os países cristãos, e além disto, existe a ânsia quimérica de um povo que se identificou completamente com a imagem ideal que a cavalaria projeta.

A nostalgia do impossível – uma provável herança céltica que impregna as raízes dos portugueses - é um dos quatro grandes mitologemas do imaginário português, que são explicados por Durand como seqüências narrativas míticas. A “febre do Além”, de Pessoa parece realmente fazer parte do imaginário de um povo que se voltou para empresas como as grandes navegações e a expansão colonial.

Já no capítulo 1 de *Cavaleiro Andante*, João Carlos, sentindo-se à deriva por estar longe de Marta e sendo obrigado a ajudar no sustento da família devido à morte do pai, vê-se impedido de participar mais ativamente no processo de mudança do país naquela fase extremamente turbulenta. Pelo que se percebe em seus relatos, talvez nem quisesse. Reflete sobre a proliferação de antigas crenças em momentos revolucionários como aquele. Evoca as profecias de Bandarra e a imagem do rei D. Sebastião e se coloca uma questão: o retorno de um Alumiado, enfim, o surgimento de um grande líder político, representará a solução

coletiva para os problemas do país ou seria necessário que todos se empenhassem na busca do Graal escondido? João Carlos alude à situação do país - é o “Verão Quente”, de 1975, em Lisboa, quando já se questionava a revolução, que não trouxera ao país o equilíbrio esperado.

As referências ao ciclo arturiano serão uma constante em *Cavaleiro Andante*, inclusive o ponto forte das leituras dos meninos da família parecem ter sido estas histórias, surgidas com insistência sobretudo nos seus sonhos e devaneios.

O rei escondido em alguma ilha ou montanha e que tem o poder de regressar aparece em várias culturas, de várias épocas (Rei Artur em Avalon e as lendas referentes ao germânico Barba-Roxa que dorme numa montanha e a cada 100 anos desperta para salvar seu reino, só para citar dois exemplos mais marcantes) faz parte do mito da Idade de Ouro.

Durand mais uma vez mostra o motivo do regresso presente nas histórias de deuses da Antigüidade que morreram e de algum modo voltaram (Saturno, Shiva, Osíris) sendo retomado e levado adiante primeiro pelo cristianismo, com seu mitologema escatológico (no sentido de final dos tempos) do progresso. E Mircea Eliade (1968) chama a atenção para a permanência desta função escatológica dos reis da Europa até mais ou menos o século XVII.

As idéias da Ordem Rosa Cruz também são bastante divulgadas e aceitas na Europa naquele momento, sobretudo no que diz respeito ao mito dos “Superiores Desconhecidos”, mestres ocultos visíveis coordenados por um “Imperador” invisível.

Em *Cavaleiro Andante*, a retomada destes conteúdos míticos de várias origens, todas pagãs e/ou esotéricas, sua apropriação pelo cristianismo e sobretudo pelo ardoroso catolicismo português e os acontecimentos políticos do país nos fazem pensar sobre a articulação entre mito, cristianismo e História tão bem executadas na *Tetralogia*, através da visão de cada personagem. Vale lembrar o calendário que representa a macroestrutura da *Tetralogia*. Assim, podemos observar uma sincronicidade entre mitos que já existiam em outras culturas e determinados fatos da história de Portugal, resultando no fortalecimento da

religiosidade e na idéia de “povo eleito”, difundida pelo Padre Antônio Vieira e na idéia do sebastianismo.

Jane Tutikian em seu *Inquietos Olhares* (1999), ao tratar da obra de Lídia Jorge e de Orlanda Amarílis, faz importantes colocações sobre este mito português:

Ainda que sejam raros os povos que não têm a crença fundada no regresso de uma figura imortal para conduzi-los à glória, em Portugal, que ergueu e deu ao mundo um Império e que se viu ultrapassado por esse mesmo mundo, o messianismo adquire uma dimensão própria (TUTIKIAN, 1999, p.100).

Se o sebastianismo é um sentimento que encarna um pensamento coletivo na busca de superação a tudo o que de trágico apresenta o cotidiano e se, mais ainda, quase que corporifica a esperança na redenção pela presença miraculosa de uma força nacional, pode-se afirmar, conforme Antonio Saraiva, que os mitos históricos são uma espécie de consciência “fantasmagórica” com que um povo define a sua posição e a sua vontade na história do mundo (TUTIKIAN, 1999, p.101).

Almeida Faria escolhe o capítulo 24 para relatar a partida de André para o Brasil, no dia 24 de junho de 1975 que, naquele momento, em carta a Sônia, lembra a partida de D. Sebastião para Ceuta, onde seria derrotado, num 24 de junho quatrocentos anos antes. Comenta também que o monarca tinha sua idade, como se isso fosse um mau presságio.

Ainda ligado a Portugal, André não conseguiu se situar no novo momento e transformar-se. É um ser híbrido, tensionado por vários apelos: de um lado, o passado, a tradição, a família, a religião; de outro, o amor, a cultura, a possibilidade de uma outra vida. A doença pode ter sido gerada pela incapacidade de administrar estas contradições.

Curiosamente, André, já no Brasil, na noite seguinte à sua chegada – noite de lua cheia depois de São João – vai a um templo umbandista, a conselho de amigos por ter sentido novamente os sintomas de sua doença. Comenta, em carta à namorada, a correspondência entre São João e o orixá africano Xangô.

Durand (1997) estuda também este sincretismo chamando a atenção para semelhanças entre as duas figuras, tais como a predileção pelo fogo, o cordeiro e a cruz que

trazem na mão. Observa também que as cores atribuídas a Xangô – o branco e o vermelho – são aquelas com que geralmente São João é retratado na pintura européia. Estranha aproximação esta de André/D. Sebastião com São João/Xangô.

Os jovens em suas cartas vão passando em revista os mitos a que os portugueses mais se apegaram e que vieram ao encontro do espírito do povo.

Marta, sempre cheia de erudição, citando os árabes que a perseguiram, lembra o procedimento árabe de seqüestrar prisioneiros pedindo em troca altos resgates. Este teria sido o caso de D. Sebastião, de acordo com algumas versões.

Sem que os reis de Espanha aceitassem e abandonado até pelos seus seqüestradores, o jovem ex-monarca teria vindo para o Brasil e aqui desaparecido. Surge, então, como o Desejado em algumas seitas messiânicas no Nordeste brasileiro, no século XIX. Marta alude a esta apropriação do mito pelos brasileiros ao se referir ao episódio da “pedra-do-reino”, quando várias pessoas lideradas por um fanático em Pernambuco literalmente ofereceram seu sangue para tingir uma rocha e assim abrir as entranhas da terra dando passagem a D. Sebastião então “desencantado”. Isto aconteceu em 1836. Algumas décadas mais tarde, na Bahia, Antônio Conselheiro também encabeça um grupo que acredita num rei que surgiria do mar para destruir uma ordem injusta.

Ao final de sua fracassada estada no Brasil, André, antes associado ao Desejado que não chega a regressar, evoca Nuno Álvares Pereira, o Condestável:

[...] e lendo no jornal que hoje é dia do Condestável, invoquei, evoquei os nossos modelos escolares com saudades, quando tu tanto gostavas do batalhador beato e eu queria ser heróico a teus olhos. Tentei sê-lo, apesar de me saber não nascido para tal. (FARIA, 1987, p. 192)

Nas cartas das personagens, há muitas vezes uma ironia com relação a estes mitos e à religiosidade do povo português, como por exemplo, quando Arminda, depois de receber de André a transcrição de uma oração ao Espírito Santo de um jornal do Brasil, tece

comentários ferinos, mas que trazem ao mesmo tempo informações, críticas e julgamentos sobre o povo português. A mesma jovem, num outro momento, abandona o tom crítico e parece reconhecer a força dos mitos, com relação ao mesmo assunto: “Por ti também faria uma Oração ao Divino E. S. no gênero da que transcreves e estou disposta a publicar gratidões em jornais assim que melhores”(FARIA, 1987, p.233).

E assim segue Arminda falando da veneração popular em torno do Espírito Santo e de origens bíblicas desta tradição, através de um sonho do Rei Nabucodonosor.

Gilbert Durand, (1997) a cujo livro estamos constantemente recorrendo no estudo de *Cavaleiro Andante*, dedica um capítulo desta sua obra à *Iconografia e Simbologia do Espírito Santo*. Não podemos deixar de mencionar aqui o abade cisterciense calabrês Joaquim de Flore, cujas idéias dão origem ao “Joaquimismo”, que Durand define como o desejo de dar um sentido espiritual à História, mantendo viva a crença e a esperança na existência de um plano redentor, para onde a humanidade se encaminharia, depois de passar pela Idade do Pai (tempo anterior a Cristo) e pela Idade do Filho (tempo das revelações do Novo Testamento). Esta terceira idade seria a do Espírito Santo, idade da graça redentora, a própria apoteose do tempo histórico. Claro que estas idéias encontraram fértil campo em Portugal. A rainha Santa Isabel promoveu o surgimento do culto do Espírito Santo que se fundiu depois no sebastianismo e na idéia do V Império.

Encontramos mais uma vez aqui ressonâncias destas crenças no Fernando Pessoa de *Mensagem* (2001, p.52) :

E assim, passados os quatro  
Tempos do ser que sonhou  
A terra será teatro  
Do dia claro, que no atro  
Da erma noite começou.  
Grécia, Roma, Cristandade,  
Europa – os quatro se vão  
Para onde vai toda idade

## 6.2 Nas malhas do sonho

Em *Cavaleiro Andante*, prevalecem nos sonhos e devaneios de Jó conteúdos provenientes da “matéria da Bretanha” e de outras leituras como Júlio Verne, ficção científica e personagens do universo das histórias em quadrinhos (Príncipe Valente, Tarzã), um dos canais contemporâneos do mito.

Manuel Francisco Guaranha (2002) afirma em sua tese que esta trajetória onírica de Jó tanto se relaciona com a diáspora dos irmãos quanto com a aventura marítima portuguesa, o que também liga estas duas. Referências geográficas presentes nos sonhos do menino são o Norte da África e o Cabo Bojador, pontos importantes na conquista marítima.

Amplia-se o imaginário de Jó. Continua presente o elemento erótico já apresentado nos três primeiros romances, manifestando-se aqui através de personagens do contexto arturiano: Morgana o convida a tomar banho e ensina-lhe suas artes. A figura que surge associada à imagem da anima – arquétipo feminino na simbologia junguiana - é alguém ambíguo: princesa e feiticeira, irmã e amante do rei Artur, fada e mulher ligada a poderes negros, o que revela bem a postura de Jó diante da novidade do sexo, mais uma das facetas do “tornar-se homem”, processo que é um pouco atropelado no menino diante de tantas mudanças externas. Em outro momento, a anima é Clara-Bela, “clara e tranqüila”, filha do mítico rei Johannes, que em outro sonho também evoca Dom Sebastião, pois sua história mimetiza ou prefigura a do jovem rei: armada que partiu para a África e que foi dispersada, rei salvo e exilado em terras longínquas (no caso de Johannes, na Escandinávia), esperando o momento de poder voltar.

No capítulo 31, os dois irmãos ouvem rock no quarto. É bem evidente como Jó vai, aos poucos, passando da audição do noticiário, provavelmente televisivo, sobre um

atentado a bomba no estádio da Luz para o devaneio a respeito do terremoto de 1755 em Lisboa, a lembrança da missa em que o padre fala do apocalipse e, a partir disso, as aulas de moral e cívica aos sábados. As associações vão se sucedendo: naquelas aulas ficava de castigo e se imaginava no castelo, recordações que deslizam para o sonho em que está caindo das ameias do castelo, vê o irmão encerrado em uma urna de chumbo e, em seguida, se vê em uma cidade hostil da qual busca escapar com botas de sete léguas para chegar à Aldeia Aérea e encontrar os cavaleiros da Távola Redonda, a fim de obter ajuda. Uma enchente inunda as terras da família e Jó não tem como passar por um tronco de madeira sobre uma ponte, igual ao quadro do anjo da guarda do quarto dos meninos onde Jó acorda aliviado, ao som do rock. Em poucos minutos, tempo menor que o da duração de uma música, Jó passa por todas estas vivências oníricas, num clima de angústia e opressão.

Quando o menino é perseguido por um travesti, que tem evidente intenção de estuprá-lo, pede socorro a Merlin e aos cavaleiros Brene e Belim, chegando ao castelo de Gornemant, sábio que o teria ensinado a lutar contra malfeitores de estrada. As referências masculinas são todas dos heróis da Távola Redonda e, neste mesmo capítulo, há uma identificação de Jó com a figura de Parsifal, no momento em que o menino consegue curar o Rei Pescador. Nota-se a preocupação com a saúde do irmão, André, e a vontade de eliminar sua doença. É um sonho importantíssimo esse em que, depois da perseguição do travesti cigano, o cenário é novamente todo arturiano, inclusive com a cena do banquete que aparece em todas as versões das narrativas deste ciclo. É o momento de superação, em que, após a cura do rei, 150 cavaleiros são reunidos ao redor da Távola Redonda, surgindo Galaaz, o Desejado, depois Tristão e logo em seguida uma aparição do Graal. Jó participa da cena como um dos cavaleiros e a linguagem aqui utilizada lembra bem a da “Demanda do Santo Graal”:

[...] e por nenhum enfim faltar nos fomos pela segunda vez sentar em redor da enorme Távola e o Vaso que não se deve nomear penetrou no palácio sem precisar de portador e à medida que por cada um de nós passava a cada um ia dando o melhor alimento do corpo ou da mente que imaginar se pudesse. Isto era contra o cair da noite, trovão que lá fora se ouvia nos inspirava medo ou distraía. (FARIA, 1987, p.224,225)

Esta identificação de Jó à figura de Parsifal evidencia o processo de formação em que o menino se encontra. A entrada na adolescência no momento da perda do

pai, da perda do criado que o cuidava, da doença do irmão mais velho, num país também de repente privado de seu ditador – protetor abala o menino tremendamente. Jó tem medo das novidades e uma parte sua quer manter-se no mundo em que se sentia mais protegido, o mundo anterior à revolução.

A imagem da “terra gasta” do ciclo arturiano aplica-se perfeitamente a Portugal, naquele momento: decadência de um lugar onde a autoridade do chefe está limitada.

A busca de resolução dos problemas por parte do garoto nos sonhos revela-se através da idéia do vôo e a referência à *Aldeia Aérea* (1974), livro de Júlio Verne, é constante.

Bachelard (1990), ao estudar o vôo onírico em seu *O Ar e os sonhos*, chama a atenção para o instinto de leveza, um instinto profundo do ser humano, que se manifesta neste tipo de sonho. E descreve exatamente certas passagens dos sonhos de Jó, concluindo haver uma ligação entre o desejo de crescer e o desejo de voar. Realmente, todas as vezes em que voa nos sonhos, Jó está buscando resolver uma situação. O instinto de leveza, que faz o sonhador saltar e elevar-se da terra, é o que move Jó. Quando foge de uns perseguidores e salta sobre um abismo, não está certo de conseguir um “milagre”. Daí a pouco se dá conta que voa, sem asas, pelo esforço dos braços:

Estou já alto demais, depressa chego ao cimo do céu, prossigo, sigo sempre para cima, não há cimo, há cimos, e há este desejo de subir, subir, subir sem fim. (FARIA, 1987, p. 65).

As incríveis imagens com que são descritas estes vôos remetem outra vez às palavras de Bachelard (1990, p.22) quando afirma que a psicologia ascensional que embasa estes sonhos constitui “toda uma metapoética do vôo que provará o valor estético do sonho de vôo”. Todos estes momentos em que atinge os cimos, Jó parece liberar-se da terra e atingir um outro estado. Muda a visão que tem da Terra:

Vamos para a Irlanda onde o Cavaleiro Andante nos pode ajudar e onde tudo é verde olhado do alto e para onde de madrugada partem grandes gansos iguais ao que levou Nils Holgersson, de densas penas e de corpo quente como o da minha namorada. (FARIA,1987, p.135).

Aqui a intertextualidade com a obra *A maravilhosa viagem de Nils Holgersson através da Suécia* (2005), de Selma Lagerloff, mostra o gosto do menino pela narrativa que trata de uma mágica viagem de um adolescente no dorso de um ganso.

Não falta ali a música das esferas, a música cósmica, de acordo com Platão (1996). Logo em seguida sofre uma queda, dificuldade que continua no outro sonho em que tenta saltar com botas de sete léguas e não consegue.

No capítulo 42, relata o último vôo: está em um balão cheio de refugiados. A sensação é angustiante. O menino sua, cheira mal e tira a camisa, passando um frio terrível.

No outro relato, de brutal realismo, já não pode voar: “toma um foguetax”. Também existe ali a alusão à morte do irmão. Os cavaleiros já não podem ajudá-lo a chegar a Angola, pois Galaaz morreu e Palamedes e Parsifal fizeram voto de pacifismo, andando desarmados. Sônia surge no cavalo de Kundry, uma feiticeira daquelas histórias, evidenciando a sedução que a angolana provoca nos meninos. Traz uma carta de André que, ao ser aberta por Tiago, revela estar com as letras apagadas. Dor pela morte do irmão, impossibilidade de mais um último contato, corte na comunicação com aquele que, bem ou mal, era um modelo, o primogênito. A este drama pessoal alia-se a percepção quanto ao contexto social e político que o cerca: na busca aos cavaleiros, Jó chega a um lugar habitado por um povo que, para sua própria surpresa, ele “entende”. Um antigo cais está transformado num estaleiro enverdecido pelo mar. Tudo se passa numa Ilha Afortunada onde não há mais barcos de longo curso. As imagens de decadência, apodrecimento e ferrugem, admiravelmente bem descritas, se sucedem e um grande navio que virou peça de museu também alude à situação do país, às suas antigas glórias, conteúdos que estão no inconsciente do menino e ali vêm à tona.

Já com Tiago, as metáforas presentes no sonho apontam para um movimento inverso: também leitor de Júlio Verne, seus heróis e modelos vêm de *Viagem ao centro da terra* (2004). No capítulo 8, já anuncia que, diante dos problemas do dia-a-dia, tem vontade de entrar terra adentro, junto com o professor Lidenbrock, personagem do livro, e visitar restaurantes vulcânicos. Aí já a imaginação ou o sonho correm soltos e ele está num destes restaurantes sendo obrigado a comer bife de crocodilo. A sensação é de terror, falta ar no subterrâneo e se espalha no ar o cheiro da carne do anfíbio. Há uma briga, e alguém é esfaqueado. Convidado pelo professor para subir à superfície, Tiago receia dormir no caminho por causa da carne que comeu “[...] e tombar por ali abaixo até no fundo do túnel talvez sem fundo [...] continuar até sair no pólo sul e ficar perdido no espaço escuro do outro lado” (FARIA, 1987, p.52). Num outro sonho, identificando-se com o personagem Axel, revive a descida à cratera do vulcão Sneffels, numa alegoria à situação em que ele, Tiago, se encontra: “[...] apossa-se de mim o pavor do vazio, desloca-se o centro da gravidade, a escuridão vai aumentando pouco a pouco [...]” (FARIA, 1987, p.108).

Manuel Francisco Guaranha (2002) chama a atenção quanto a esta presença do jacaré, anfíbio a um tempo símbolo de fecundidade – por viver entre a lama e a vegetação – e de crueldade. Os conflitos que o menino vive têm aí um contraponto que continua a ser desenvolvido em outros capítulos. Numa de suas composições escolares, compara Santo Antônio a Fernando Pessoa, ambos lisboetas que tiveram seu mérito reconhecido ao sair da cidade.

O estudioso também menciona todas as associações que o santo sugere: o soldado e a função casamenteira. O aspecto bélico – religioso de Santo Antônio remete aos cavaleiros medievais e, por conseguinte, a André. Este é um dos percursos das associações de Tiago. Fernando Pessoa relaciona-se mais com JC: ambos poetas. E aí uma das grandes preocupações de Tiago: seus dois irmãos que têm de deixar também a cidade de Lisboa em busca de oportunidade de sobrevivência.

No capítulo 27, também surge a imagem da descida. É um sonho em que o menino viaja com o irmão Jó num comboio vazio e, depois de abandoná-lo, tem de fugir de

um bando de pessoas que não consegue identificar se são exilados do tempo da ditadura ou elementos da polícia política, fugidos da revolução.

Descida a um Hades pessoal, mergulho no inconsciente, volta ao útero materno? Não há aconchego nenhum e as sensações são terríveis: peso, escuridão, sufocamento.

No capítulo 32, Tiago fala explicitamente de seus medos: medos dos cães, que sempre amou, medo da lembrança do cadáver do pai, medo de touradas de que antes gostava.

No último capítulo em que entra em cena, Tiago relata um episódio que pode ser real ou ter sido sonhado: um saque a um supermercado, tiros da polícia, fugas dos ladrões e ataque de um deles, que se transforma no diabo. Tudo vira escuridão e não há como encontrar o caminho de casa.

### **6.3 Veneza e Lisboa: a redoma e o frenesi**

Em *Cavaleiro Andante*, Veneza é, antes de tudo, o lugar privilegiado onde viveram Dickens, T.S. Elliot, Henry James, Pound, mas, sobretudo o museu de arte clássica. Neste segundo ano na cidade aquática, Marta, agora sem JC, busca as igrejas onde estão as obras de seus pintores preferidos e os monumentos que a interessam. É o que faz, aliás, em toda a Itália, ao visitar Pula, Roma e Milão. Por ali desfilam os grandes mestres do Renascimento Italiano, sobretudo os pintores, desde os irmãos Bellini, Boltraffio, Luini, Bramantino, Cima, Vivarini a Veronese e Tintoretto.

O tempo da “água alta” em Veneza obriga-a a uma clausura em que se dedica à leitura e a refletir sobre sua relação com JC. A sedução da cidade e o conforto oferecido por Carlo Mocenigo a fazem ficar.

Marta mergulha no mito de Veneza, a cidade de tantas faces. O elemento água – tal como fora visto em *Lusitânia* – a água parada, dormente, dá o tom à cidade que parece algo suspenso no tempo e isolado no espaço. Enquanto Portugal vive dias tão fascinantes quanto turbulentos, Marta se deixa ficar e ser embalada pelas águas venezianas como uma Ofélia flutuante.

A associação da cidade ao mito do dilúvio universal e conseqüentemente à idéia de morte mais uma vez se faz presente. O espaço sugere a presença dos deuses ou princípios mitológicos, sobretudo Hermes, mensageiro do reino dos mortos. Consciente dessas ligações, JC, numa curiosa carta, motivado por um friso grego visto no Louvre e pelo fantástico poema de Rilke *Orpheus. Euridike. Hermes* projeta este triângulo na situação vivida entre ele, Marta e Mocenigo:

[...] li nele a nossa situação a três, sendo Hermes, deus mentiroso, mercurial e mensageiro, protector do comércio e dos ladrões, esse teu anfitrião, filho e neto e bisneto e tetraneto de políticos, pantomineiros para vencerem, com asas na cabeça e nos calcanhares voando atrás dos árabes, não chego a perceber porquê, certamente metido em negócios suspeitos; no friso ateniense ele seria o que conduz as almas aos infernos e tem poderes para de lá as trazer, o músico que roubou a Apolo a lira e, julgo eu, a terá emprestado a Orfeu; pode acontecer que o Carlo Ítalo seja tudo isso; para mim será sempre o piloto habilidoso, na mão o caduceu com as duas serpentinhas serpentes, o sedutor de Vênus de quem teve Hermafrodito [...]  
(FARIA, 1987, p.248).

Naquele momento, a permanência de Marta na cidade lagunar é para seu amado uma descida aos infernos e todo seu temor é que, tal como Eurídice no poema de Rilke, a jovem não queira voltar do “reino das trevas”.

JC vai além em suas justificativas afirmando que “Hermes é hermenêutica”, por isso simboliza a eloqüência e serve de intérprete aos deuses, atributos que Mocenigo apresentava para João Carlos que também vê nele o “sedutor de Vênus”, além da idéia inicial contida no poema de Rilke do Hermes Psicopompo (condutor das almas dos mortos).

Ferro (1992), na análise do espaço no romance, chama a atenção sobre o caráter revelador que este elemento pode assumir quanto aos personagens e quanto ao significado da situação dramática.

Comentando antigas previsões e a real possibilidade de que Veneza submerja totalmente, Marta imagina “o paraíso de Tintoretto afundado num inferno aquático” (FARIA,1987, p. 252). Mais uma vez, tal como havia feito com *Lusitânia*, com a idéia de Venhattan, Marta projeta um futuro, imaginando, depois de um dilúvio, um casal de venezianos a encalhar seu barco num monte da antiga Atlântida para recomeçar a obra de reconstrução daquela “utopia viva” (FARIA,1987, p.252), refundando um outro reino de beleza como Veneza já o foi. É assim que Marta escolhe ficar num lugar feito mais de ressonâncias da antiga glória, beleza e arte. Antes disso que a conturbada Lisboa, o mesquinho Portugal. Apesar disso, um sonho leva Marta a associar Veneza a Lisboa. Uma inundação arrasta móveis, caixas, livros da infância e – mais uma vez o Espírito Santo! – de repente ela fala diversas línguas e o Sweet Thames de Eliot vira Sweet Tagus que se transforma por sua vez, nos versos byronianos: “Sweet Canal, run softly, for I sing not loud or long , by the waters of Venice” (FARIA, 1987, p.263).

E quanto à arte que se produz naquele momento em Veneza? Nenhuma menção por parte de Marta. Em 1975, realizava-se ali mais uma Bienal, com exposições de artistas plásticos, inclusive portugueses... E o festival de Cinema? Apenas uma referência a um escritor contemporâneo – Giovanni Grosso – e ao assassinato do poeta e cineasta Pasolini, que faz Marta lembrar de tê-lo visto em junho em Roma, num encontro de escritores. A menção ao italiano fica mais por conta de uma entrevista dada por ele, logo após a Revolução Portuguesa, prevendo a fase do “fascismo consumístico” em que Portugal iria ingressar nos próximos cinco anos, o que parecia já estar acontecendo, conforme os relatos de JC.

Diante da comunidade emblemática do Velho Mundo, Portugal, o império que “largou” a carne para ficar com os ossos, coloca-se como nação periférica.

De um modo geral, a estadia de Marta na Itália faz lembrar a passagem de Goethe por lá, registrada em visitas a museus, comentários sobre obras de arte e a paixão por

Veronese sobre quem afirma que via as coisas de um modo mais sereno e luminoso do que os outros seres. Do que o autor alemão trata – e Marta não – é da vida do povo e das feiras. Quanto à arte, interessam-lhe a ópera e, sobretudo, o teatro, tanto o clássico quanto o da época de sua primeira visita (1786). Naquela época, a visita àquele país por parte das elites europeias representava realmente uma viagem de formação e o autor alemão afirma é que Paris deveria ser sua escola e Roma sua universidade.

Veneza não é aí metonimicamente toda a Europa como o lugar privilegiado do hedonismo e da arte, a Europa clássica, prenhe de mitos, o grande reino suspenso no tempo e que servia de modelo ao mundo ocidental? E que, com o passar do tempo, com as mudanças entra em declínio, vivendo das glórias passadas?

Marta, movida pela contemplação do estranho quadro *Madona no Trono entre os Santos*, de Bramantino, obra que foge aos padrões clássicos, começa com João Carlos um diálogo que vai levá-los às raízes da estética ocidental e a se perguntarem a respeito do papel do “sensível” e do “racional” em arte. Percebe-se aqui também o diálogo com *Morte em Veneza*, de Thomas Mann. O escritor Ashenbach, fulminado pela beleza apolínea do adolescente Tadzio, naquele encontro medita justamente sobre o quanto um exemplar do Belo em si desvia a atenção do intelectual para o sensível. Vê-se na situação de Sócrates ao conversar e tentar seduzir Fedro, no diálogo de Platão. A discussão entre os jovens portugueses tem como ponto culminante a preferência entre Veronese e Tintoretto, cuja pintura mais dramática agrada a João Carlos. A namorada ironiza o gosto de João Carlos pelos “riscos do desequilíbrio barroco”, já que ele não se sente inspirado pelos clássicos. E para Marta, Veronese é o clássico puro, o símbolo maior de Veneza. Compra-lhe de presente, quando está prestes a voltar para Portugal *La Lira*, do poeta italiano barroco Marino, para que ele recite seus versos com voz tonitruante numa praia onde ninguém o ouvirá. Os pontos de vista estéticos diferentes vão revelando diferentes visões do mundo e ele a instiga dizendo que a arte é para ela [...] “uma redoma de vidro contra os maus cheiros do mundo” (FARIA, 1987, p.118).

Distantes parecem estar no espaço - e também no tempo - as ondas inelutáveis de Lisboa das águas venezianas que remetem a outra dimensão. Alguma vez Marta

se refere à política italiana, aos governantes de Veneza? João Carlos, que em *A Paixão* apenas se revoltava contra o tradicionalismo da Faculdade de Direito e que em *Cortes* se define pela escrita, é em *Cavaleiro Andante* alguém que questiona o processo revolucionário.

JC se queixa do frenesi popular com relação ao acesso repentino aos bens de consumo capitalistas. E lamenta a auto-agressão da cidade através de pichações em antigos monumentos e estátuas, propagandas, cartazes, out-doors e, principalmente, através de uma grotesca nova arquitetura que erige prédios absurdos e destrói os mais antigos.

Outra realidade terrível em Lisboa: os retornados da África, os que fugiram dos países que logo estariam sendo declarados independentes. Tudo isso faz de Lisboa um outro cenário. JC se espanta com os novos costumes pós-revolucionário. Relata a Marta grotesco espetáculo de uma praia de nudismo, em exageros e exibicionismo de pessoas que de repente se vêm às voltas com uma liberalização violenta dos costumes. E conclui tristemente:

Falta muito ainda, se é que chega, o dia em que seremos nós mesmos, sem saudades do estúpido passado nem receio de arriscar no diferente. Por enquanto imitamos mal e dói este espetáculo. (FARIA, 1987, p. 117).

Ao exílio voluntário de Marta, se contrapõe o envolvimento de JC com o turbilhão político que é Lisboa naquele ano de 1975.

Enquanto Marta mergulha na pintura veneziana renascentista (e nada fala da pintura contemporânea), JC observa em sua cidade um colóquio de escritores onde o que predominou foi o espírito de imitação e uma literatura aprovada pelos governantes. Artistas plásticos e músicos dividem-se entre a inércia e a corrida na disputa aos lugares dos que caem, conforme suas ideologias. A vertiginosa mudança de grupos no governo impede qualquer construção mais sólida. É o que JC relata numa carta do início de junho de 1975. No dia 10, em que se celebra Camões, o jovem se vê caminhando no feriado por uma Lisboa vazia entregue aos ratos e ao lixo das manifestações diárias:

[...] eis-me pois entre fastos passados e nefastos futuros aqui esquecido do mundo neste canto onde canto contudo os que se vão afogar e insistem em nadar sem saber para onde, contra tudo e todos, contra as ondas, contra marés inelutáveis, contra marés há muito navegados. (FARIA,1987, p. 56).

Em novembro, Lisboa já está em clima de pré-golpe: greves, expulsão de oficiais da Força Aérea, seqüestro de deputados por sindicalistas em pleno parlamento. E em meio a tudo isso, JC admite que seu entusiasmo e a “causa” maior à qual se dedica é a namorada e a seu exílio, convencendo-a de que ela é capaz de um gesto verdadeiramente revolucionário: voltar a Portugal.

Por fim, o 25 de novembro, o novo Thermidor, como relata JC a Marta: informações desconstruídas, dirigentes na televisão, operários convocados pelo rádio. Comentando que o cérebro deste contragolpe foi “um certo Eanes” (Ramalho Eanes, que no ano seguinte será presidente) cuja única referência foi ter sido demitido da direção da TV após o 11 de março, JC conclui que a revolução naquele momento é muito mais um fenômeno de mass-media. A comunicação truncada e diversos lapsos conferem ao movimento um caráter de “ópera bufa”, na ótica do rapaz. É assim que ele vê o momento gravíssimo pelo qual passa a nação. Há uma crítica constante à maneira portuguesa de se fazer as coisas e ele relata uma série de trapalhadas e episódios de choro por parte dos soldados que foram dominados. “Terra de choramingas”, terra em que não há rapazes maus”, enfim, “o país em inho, o “país lamúria” de Manuel Alegre (1999, p.446).

Marta comenta, a partir das cartas de João Carlos e do que assiste pela televisão, aquilo que chama de Novembrada, tentando demonstrar uma suposta indiferença, mas revelando bem o seu desejo de que as coisas fossem diferentes. Pergunta-se num tom quase jornalístico, dando ao leitor várias informações sobre os eventos

[...] se uns pára-quadistas ocupam uns quartéis de outras unidades da força aérea com viaturas Unimong equipadas de metralhadoras duplas destinadas a actuar contra aeronaves ou contra objectivos terrestres (terminologia usada pela imprensa italiana para quem tais andanças parecem um western), significa isto que um furão ao serviço do caçador de direita fez sair da toca os coelhos de esquerda para os pôr a jeito dos tiros dele? Qual o papel de Otelo, que diz ter prometido aos pára-quadistas mísseis aéreos Strella? Os comandos provocaram e apuraram o levantamento de que saíram vencedores? Assistimos ao fim da época épica dos cravos que senhoras da “alta” se entretinham a queimar publicamente nas fogueiras

dos seus autos-de-fé? Interrogações de mais quando necessitamos de certezas? Devo fingir que as tenho? (FARIA, 1987, p. 315).

Levando adiante a “ficcionalização das formas de historicidade” já apontadas por Lepecki (1984) no estudo de *Lusitânia, Cavaleiro Andante* utiliza uma linguagem menos experimental ou paródica que nos dois romances anteriores no registro dos acontecimentos marcantes relacionados à revolução

Marta resolve por fim abandonar o “supremo artifício em que vive” deixando Veneza. E *Cavaleiro Andante* fecha com a carta – datada de 30 de novembro de 1975, sintomaticamente a data da morte de Fernando Pessoa – em que revela a JC esta decisão. É o fim de um ciclo. A última referência à cidade é o relato de um enterro que tem, apesar de tudo, um caráter quase festivo. A barca dos mortos, enfeitada de flores, dirige-se à ilha-cemitério de São Michel e é aplaudida por parentes e amigos que ficam na margem, junto ao hospital civil. O que este enterro sugere? É evidente que é uma alusão a muitas coisas que estão sendo enterradas em Portugal.

Marta deixa a redoma, o limbo estético em que viveu durante quase dois anos, para voltar a Portugal numa breve passagem e depois voltar a viajar.

#### **6.4 Ex – cêntricos: em busca de outras ilhas**

*Cavaleiro Andante*, no pólo oposto a *A Paixão*, obra fechada num único espaço, aponta para uma pluralidade de lugares, viagens e para uma constante movimentação das personagens.

A errância do cavaleiro, tal como aparece nas novelas de cavalaria, está relacionada à demanda alquímica e mais tarde se incorpora à tradição cristã que a organiza tornando-a uma ordem religiosa.

O autor consegue articular muito bem esta tradição de peregrinação ao recorrente tema da viagem da literatura epistolar e na literatura em geral. O povo português, voltado naturalmente para as viagens, vai criar uma fundação mítica para aquela que viria a ser a sua capital por parte de um viajante, nada mais nada menos que Ulisses. Recuperando esta temática, Almeida Faria faz com que ela surja exigida pelo afastamento das personagens por vários motivos e também pela mudança de regime. A necessidade de sustentar a família, no caso de André, que vai ao Brasil, e de JC que volta de Veneza, parece encobrir motivações mais profundas que seriam a busca de cura e possibilidade de ir ao encontro de Sônia na África, por parte do primogênito e covardia, segundo Marta, por parte do segundo. A viagem de Sônia para Angola tem uma causa de fundo político: quer participar do processo revolucionário de seu país que está para obter a independência. Em seguida, vem ao Brasil para ver o namorado que depois a buscará na África para morrer junto a ela. João Carlos, chegando a Portugal, assume a profissão de piloto comercial e viajará pelo país e pela Espanha. Toda esta movimentação é fruto de um novo momento. Com a abertura política, as personagens se entregam a uma itinerância antes impossível.

Na carta em que relata a Marta sua chegada à ilha da Madeira, JC revela que esta era conhecida como Ilha Fugidia, “[...] onde estava e está D. Sebastião, restos decerto da Atlântida” (FARIA, 1987, p.235). Mais uma vez aqui o aproveitamento na narrativa de antigos mitos que encontraram fértil terreno em Portugal, Ilhas Afortunadas, ilhas míticas do Atlântico, mencionadas já por Plutarco e outros historiadores da Antigüidade, identificadas, muitas vezes, como as Canárias, Açores e Madeira. O motivo das Ilhas Afortunadas, uma espécie de local de eleitos ou paraíso na Terra, vai “cruzar-se” com a lenda celta do rei encoberto, escondido em uma ilha, o que em Portugal acabará gerando o motivo de D. Sebastião escondido em uma ilha para, num dia de nevoeiro, vir salvar o povo português. Ora chamadas de Afortunadas, ora de Ilhas dos Imortais, ou então de Ilha Encantada (nas histórias do Príncipe Valente, mencionadas por Jó em um de seus sonhos), o mito das ilhas de procedência quase mágica (resquícius da Atlântica?) e de onde se espera que surjam soluções mágicas é algo fortemente incorporado ao imaginário português.

Com ironia, JC comenta escrevendo à Marta no que estas ilhas se transformaram: locais de pobreza e atraso que o chocam mais ainda pelo contraste violento

com os modernos aeroportos pelos quais transita. Nada no Portugal do presente tem referências positivas para João Carlos.

Depois de se referir às lendas da ilha, JC conclui a respeito de suas viagens:

Se ver aeroportos e desvairadas caras não significa adquirir uma visão de mundo, acredito que ajude: o reino do relativo é o resto dos absolutos deitados ao lixo (FARIA, 1987, p. 131).

Escolheu também esta atividade porque tem a oportunidade de viajar, quem sabe voltar a ver a namorada num desses vôos que o levasse a Veneza. Viajar para ele é “[...] encontro que constitui o nosso ser autêntico. Quem permanecer parado numa pátria, em sentido real ou figurado, talvez nunca chegue ao nada.” (FARIA, 1987, p.78).

O contato com outras culturas e línguas por parte destes modernos cavaleiros andantes é uma das maneiras de peregrinar.

JC revela esta intenção ao dedicar-se ao exercício da tradução: “[...] mal pago mas suportável por manobrar nomes de coisas e lugares, línguas que o levem a sítios que um dia descobrirá, se a sorte o ajudar;” (FARIA, 1987, p.18). Em outro momento da narrativa, mais uma vez comentando sua paixão por esta atividade, compara as línguas a ilhas que flutuam à deriva, com formas nunca acabadas, verdadeiros corpos vivos através dos quais pode viajar.

Paul de Man<sup>2</sup> afirma que a tradução envolve uma comunicação que “põe o original em funcionamento” e que desta forma o descanoniza, emprestando-lhe um “perambular de errância, uma espécie de exílio permanente”.

---

<sup>2</sup> DE MAN, Paul. **The Resistance to Theory**. Minneapolis: Minnesota University Press, 1986. p.92. *apud* BHABHA, 2001, p. 313.

Do Rio de Janeiro, André escreve para Sônia sobre sua experiência no templo Tupyara, de orientação espírita com ritual africano e nome indígena. Envia-lhe um texto de literatura de cordel que é um verdadeiro exorcismo contra o inferno. Ela, por sua vez, lhe envia carta contando da situação em São Paulo de Luanda e dos deuses locais: as quiandas (sereias africanas), os quilombos e quilembas (videntes e mandingas.).

E duas palavras importantes André leva do Brasil. Uma de origem indígena e outra que é o nome brasileiro de uma entidade africana. A primeira é kuarup: ritual funerário indígena de caráter festivo. Declara Sônia “dona” de seu kuarup, de acordo com a tradição dos índios brasileiros, antevendo já, assim, sua morte. A segunda é Pomba Gira, companheira de Exu.

Por parte de Sônia, o leitor se enreda no vocabulário africano. A jovem revela um dado importante quanto à toponímia angolana:

Quando digo Benguela, uso um dos poucos topônimos que vai ficar intacto, a maioria tinha sido rebatizada pelos portugueses e irá voltar ao nome nativo: Carmona a Uíge, Salazar a Dala Tando, Henrique de Carvalho a Saurimo, Silva Porto a Bié, Sá da Bandeira a Lubango, Olivença-a-Nova a Capenga Cavilongo, Nova Lisboa a Huambo e assim por diante. (FARIA, 1987, p. 217).

Enquanto André e Sônia trazem a contribuição das línguas das antigas colônias, João Carlos, em Lisboa, observa os novos registros que modificam e desestabilizam o discurso homogêneo da língua oficial, como a linguagem popular, a gíria, os palavrões.

É o que mostra o capítulo *Revolução e Linguagem*. Teria a revolução aberto caminho a uma linguagem mais livre ou esta é a visão irônica de um discurso taxado de “dilúvio de insultos”? Ou a presença da revolução na fala de uma prostituta das ruas se dá através da referência à Copcão, corruptela de COPCON (Comando Operacional do Continente) que ela ameaça chamar para se livrar do ex-amante? De qualquer maneira, é um contraponto à linguagem das cartas trocadas entre João Carlos e Marta e entre André e Sônia,

plenas de um refinado erotismo, carregado de referências literárias, pois nesta fala ouvida nas ruas de Lisboa os detalhes sexuais vêm à tona da maneira mais chula possível.

Também são prova da criatividade lingüística do povo as pichações e grafites que trazem algo de novo às “ruas antes quase monacais”:

Abaixo o Neo-Revisionismo e o Neo-Realismo [...] O povo unido está mais do que fodido [...] Paz e Pão, Anarquismo e Tesão [...] Não temos futuro; arrasemos tudo; que se foda o mundo (FARIA, 1987, p. 236).

João Carlos renega a prosa literária moderna de seu país e confessa uma troca com a literatura brasileira ao revelar numa carta que só consegue ler a prosa de Guimarães Rosa. Ao assumir a opção de um autor que praticamente criou uma nova linguagem, o jovem se coloca como um leitor que busca os escritores de invenção.

A língua italiana aparece no percurso de Marta pela Itália nos nomes de ruas, avenidas, na toponímia veneziana e, sobretudo, nos nomes dos museus e dos pintores.

Citações de poemas em inglês (T.S Eliot) e alemão (Brecht, Rilke) fazem parte da pluralidade de discursos, de línguas e de outros textos que atravessam *Cavaleiro Andante*.

Numa carta, Marta diz que está descobrindo os textos de Luiza Sigea. Está na Itália, lendo uma hispano-portuguesa que escrevia em árabe, grego, hebreu, latim e siríaco. A jovem admira-a “[...] pelo lado iluminista estrangeirado de quem considera seu dever entender a infinita variedade do mundo sensível[...]

(FARIA, 1987, p. 85).

Goethe está presente no primeiro e no último capítulo da *Tetralogia*, seja através do *Werther*, lido por JC e pelo diálogo com *Viagem à Itália*, já mencionado, seja pela afirmação final de *Cavaleiro Andante* de que “o presente é em deus potente”, da tragédia *Torquato Tasso*, quando Marta medita junto ao mar e diz ao amado que a força do presente a

faz retornar a Portugal. A referência inicial ao *Werther*, aliás, já anuncia o texto que, sendo basicamente epistolar, comentará o próprio epistolar, dobrando-se sobre si mesmo em várias passagens. Exemplo disto é a carta de JC a Marta em que ele diz:

Vou regressar a The Two Foscari, ao doge Francesco e ao seu infeliz filho Jacopo, cujo nome me recorda o Foscolo, filho de médico veneziano e nascido em Corfu, um dos antigos domínios da Veneza marítima. Discípulo de Goethe que a Rousseau foi buscar o romance epistolar reinventado por Richardson, o autor das *Ultime Lettere di Jacopo Ortis*, publicadas aos 24 anos, coloca nas cartas do viandante veneziano um duplo amor pela mulher e pela Itália caída em desgraça, não vendo outra saída senão o suicídio. (FARIA,1987, p. 75).

Stendhal, que se intitulava milanês, está presente numa das cartas de Marta em que ela evoca um amor mal sucedido do escritor que fez com que ele começasse a produzir mais literariamente. Eduardo Lourenço, ao analisar a figura de JC e sobretudo de André um pouco perdidos na revolução portuguesa, também sente a presença da personagem stendhaliana Fabrizio Del Dongo que vagava em Waterloo sem consciência de estar no meio de uma batalha decisiva.

O texto de *Cavaleiro Andante*, atravessado por todos estes outros, evidencia, talvez de um modo mais radical que nos três anteriores, um processo intertextual que coloca muitas outras vozes no texto, além daquelas das personagens que já são bem diversificadas. Maria de Lourdes Netto chama a atenção para esta criação polifônica que impede a fusão com uma possível ideologia do autor representada.

O último autor português citado, Fernando Pessoa, o grande mito da literatura portuguesa, é evocado como figura emblemática que traduziu literariamente a errância de seu povo. É na data de sua morte, 30 de novembro que se encerra *Cavaleiro Andante*.

Recursos gráficos diferenciados quebram a uniformidade do texto. Um exemplo marcante disto é a menção à revista *Cavaleiro da Imaculada*, título este que aparece ao fim de um capítulo com imensas letras góticas, evidenciando o peso esmagador de uma tradição religiosa secular.

O plurilingüismo , todos estes procedimentos Imencionados e a própria intertextualidade , com tantos autores e obras citadas, fazem com que *Cavaleiro Andante* seja o romance que mais exige do leitor em termos de bagagem cultural .

Apesar de a Revolução ter tirado Portugal do ostracismo em que vivia com a ditadura, JC se ressentia de que um nacionalismo limitante ainda impere no país, no que esquerda e direita concordam, considerando inclusive o “crime político” do cosmopolitismo de cujas delícias o rapaz e outras personagens (André, Sônia e Marta) haviam começado a provar.

Totalmente descrente quanto às ideologias vigentes, mesmo as revolucionárias, JC, como também Marta e Arminda, acham que o povo português não conseguirá sustentar o que há de melhor na revolução por muito tempo e que a antiga mentalidade prevalecerá.

Etnias diversas se cruzam diretamente, se relacionam, se envolvem com os jovens alentejanos, modificando suas vidas. Marta, assumindo-se cada vez mais como judia sefardita, volta às origens das quais se distanciara desde a morte do pai. Da sinagoga de Lisboa à sinagoga hispano-portuguesa no gueto de Veneza muito tempo correu e agora a jovem se surpreende indo assistir a cultos em que ainda não crê mas sente como seus.

Ela é estranha e constantemente perseguida por árabes que a seqüestraram em Lisboa e que, se agora não a atacam, exercem sobre ela uma ameaçadora vigilância. Alegoria da relação entre árabes e judeus? Na verdade, o tal seqüestro e posterior perseguição por estes árabes nunca é esclarecida.

Marta se pergunta se seriam de uma organização secreta, se estariam tramando contra o papa. Ou de algum outro grupo, devidamente camuflados para não serem identificados: fanáticos moslins? Panteras Negras? Palestinos sem lenço preto e branco?

A ameaça terrorista já se fazia sentir naquela época e pode estar sendo aí retratada, como já tinha acontecido com o “Setembro Negro” em *Lusitânia*. Mas não há julgamento ou crítica quanto a eles, apenas o olhar assustado de Marta. E um ponto de interrogação quanto a esta etnia/cultura/religião: como será no futuro? Algumas décadas depois pode-se vislumbrar como é este futuro dos grupos com relação ao europeu.

Curioso é o relato de Arminda a respeito de uma brasileira colega de Faculdade, correspondendo ao estereótipo de um tipo brasileiro, mulher. Trata-se de uma “brasuca meio louca ou louca de todo”, cheia de filhos ainda pequenos que foi a Portugal ver a revolução, mas cujo verdadeiro objetivo era chegar à Líbia por estar apaixonada pelo coronel Kadafi. É curiosa e engraçada a descrição desta mulher: “Esta ave rara, de olho claro, cabelo louro, alta, forte, de sangue escandinavo pelo lado do pai, alimentada por pesadas feijoadas com molho escuro e mais farturas[...]” (FARIA, 1987, p.196).

Ela é apresentada como alguém totalmente incoerente, sem limites, fixada sexualmente naquele que julga ser um herói, um anjo do deserto. Arminda aproveita para comentar sobre a adoração que as portuguesas têm para com Otelo Saraiva de Carvalho e o que faz as mulheres, de um modo geral, precisarem de super-homens. Questiona assim as lideranças que se alimentam das carências do povo e até mesmo de sua repressão sexual. É inusitada – e não muito lisonjeira para nós – a passagem desta brasileira pelas páginas de *Cavaleiro Andante*.

Outra referência é quando Arminda menciona que a independência de Angola já tinha sido reconhecida até pelo “reacionário governo brasileiro”(FARIA,1987, p. 256).

Há toda uma visão crítica e depreciativa do regime militar brasileiro e de alguns outros aspectos por parte dos jovens portugueses.

Em outra situação, André comenta sobre a venda de livros de ocultismo em Portugal e se pergunta se isto teria sido estimulado por brasileiros exilados adeptos de “candomblés” e outras “candonguices”.

Ao chegar ao Brasil, critica o informalismo do povo e a facilidade com que os brasileiros se relacionam: “Ficarei no Rio até ao fim do mês em casa desses amigos de quem te falei, amigos em sentido lusotropicalista ou seja, indivíduos que nem conheço bem.” (FARIA, 1987, p.122).

A imagem da cidade de São Paulo é a pior possível: “[...] caos gigantesco e subdesenvolvido, civilizados elites ao lado de milhões brutalmente explorados sem que as pessoas cultas quase dêem por isso [...]” (FARIA, 1987, p.180).

Tomada a decisão de ir para Angola, André confessa à mãe que detestou São Paulo pela escravidão do salário, pelo tamanho da cidade e pela dificuldade nos transportes, o que o obrigava a longas caminhadas.

Enfim, a promessa que foi o Brasil para André não se cumpre. A imagem que tinha do país era a de um lugar onde ainda haveria a possibilidade do inesperado, onde outra lógica, que não a do português, pudesse existir. Mas os sonhos revelam temores inconscientes, por baixo desta afirmação. É significativo um sonho que André relata a Sônia, antes de viajar. Começa dizendo que é um jogo que ele vê como possível num país assim: uma caçada a um prisioneiro, solto numa floresta que é um verdadeiro labirinto, com caminhos aparentemente sem saída e muros altíssimos. sem que ele saiba quando começa a partida. O labirinto, rico em simbolismo, associa-se aqui à idéia de “[...] entrecruzamento de caminhos, dos quais alguns não têm saída e formando, por isso, becos através dos quais que conduz ao centro dessa bizarra teia de aranha [...]” (CHEVALIER, 1994, p.530).

Tudo é imprevisibilidade, surpresa (só a morte não o é), susto, disfarces, simulações, irracionalismo, barreiras repentinas e tiros na escuridão vindos de todos os lados. Ao longe, o barulho do mar, acenando como uma saída, inatingível no entanto. A imagem, a verdadeira e ainda inconsciente, que André faz do país - literalmente- se confunde com a de seu futuro, com os temores diante da vida que lhe resta, que ele sabe ser pouca. O labirinto é aqui também um entrecruzamento de símbolos. André busca o lugar que vem ao encontro de sua morte. Por isto é que aqui passará por todas estas experiências difíceis que são como

verdadeiras provas iniciáticas, “provas discriminatórias, anteriores ao encaminhamento na direção do centro escondido” (CHEVALIER, 1994, p.530).

Eduardo Lourenço (1993, p. 241) ainda sublinha a importância de André como figura destinada a um sacrifício quase necessário, que transita e busca um sentido para sua vida no “antigo espaço imperial” :

A errância de André, mais fuga do que empresa heróica não se cumpre entre Lisboa, cidade-sonâmbula, de súbita 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.

Fugindo da Europa, mal passando pelo Brasil, André acaba em Angola, encerrando o “Reino do Pai” com tudo que ele representa, já que, como primogênito, era o “herdeiro mítico” daquele mundo. Sua doença que vinha se manifestando desde *A Paixão*, cresce aqui e vai simbolizar tudo que precisa morrer, sendo sua morte “ardentemente desejada como paradoxal saída, não só desse mundo antigo condenado sem piedade, mas do nosso mundo sem esperança nem redenção”(LOURENÇO, 1993, p.241). Nem o Brasil nem a África podem mais fornecer a Portugal uma imagem em que espelhar-se.

A cena da morte de André, expressa num monólogo que se pulveriza num fluxo de consciência, evoca as terríveis experiências do rapaz no exército que adquirem um caráter quase iniciático naquele momento. A difícil passagem pelo leito de um rio é a sua passagem para a morte – o túnel escuro – que é também associada ao fim do Quinto Império.

Manuel Francisco Guaranha (2002, p.117) assim se expressa a respeito deste momento:

A morte de André e sua autoconsciência coincidem com o fim do sonho imperial português, o que configura a fusão das experiências individual e coletiva na epifania. O Quinto Império é um graal que não se encontra no terreno da realidade.

Ao final do monólogo de André, a imagem dos barcos que levantam âncoras, motivo sempre presente no imaginário português, evoca a própria barca de Caronte, a barca da morte. Entrelaçam-se, portanto, a figura de André e sua morte, a morte do pai, o fim do Império e o fim da grande utopia revolucionária de 74, já que ela ocorre no próprio dia 25 de novembro.

A trajetória de Sônia por Angola representa um contraste violento à de Marta em Veneza. A tensão incrível do país africano naquele momento, a situação constante de guerra com tiroteios e execuções cotidianas compõem um quadro de horror, em que não há mais respeito a lei alguma. Sônia registra a debandada dos brancos dos musseques, procurando voltar para Portugal com todos os haveres que possam carregar, não sem antes tentar transferir escudos no mercado negro e comprar diamantes chamados de “feijão branco”. Apesar de tudo isto, Sônia não pretende deixar o país.

O dia da independência de Angola, momento tão esperado por ela, não pode ser festejado devido à doença de André. Ela tem tempo, no entanto, para fazer uma pequena crônica da situação do país naquele dia. Conta como os colonizados – os faplas – aprenderam com os colonizadores a controlar as situações. Lamenta que Portugal não reconheça a República Popular de Angola e que os fugitivos do país, muitos deles técnicos, estejam levando boa parte da maquinaria do país, o que de um certo modo retarda os serviços.

Naquele momento, escrevendo a Arminda, Sônia fala do “arrear da vossa bandeira e de hastear da nossa” (FARIA, 1987, p.217).

Assim é a trajetória desta geração ao final da *Tetralogia* em que o descentramento e experiências com outras culturas deixam em aberto uma diversidade de caminhos e opções.

## 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Retomemos, agora, as questões propostas no início deste trabalho, no qual analisamos a peculiar relação entre História e ficção na obra de Almeida Faria, procurando demonstrar como um evento histórico reformula o tratamento dado à categoria do tempo e redireciona seu projeto literário.

Classificando as práticas hipertextuais em seu *Palimpsestes* (1968), Gerard Genette analisa a invenção, em que é mantida uma relação de imitação com o texto original. Dentro da invenção, o seguimento consiste na continuação de uma obra levando além aquilo que originalmente fora considerado o seu final.

É o que acontece na *Tetralogia Lusitânia* a partir de *Cortes*. Carlos Reis fala em séries romanescas: um macrotexto formado por vários romances que cumprem um projeto literário e cita como um dos exemplos os três primeiros romances da *Tetralogia*.

Vergílio Ferreira classifica *Rumor Branco*, o primeiro livro deste autor e que não faz parte do conjunto aqui estudado, como um livro explosivo, excessivo. O outro momento de excesso na obra de Almeida Faria, seria *Cortes*, para Ferreira o ponto culminante daquilo que até então se anunciava como uma Trilogia. O escritor eborense já achava difícil integrar *A Paixão* neste painel, obra que segundo ele, mesmo guardando o sabor de *Rumor Branco*, representava um equilíbrio no que este tivera de excessos.

Oscar Lopes contesta o possível caráter de retrospectão de *Cortes*, afirmando que este romance está na seqüência natural de *A Paixão*, formando um díptico, que depois se abriu para uma trilogia. Chega a distinguir depois dois dípticos: *A Paixão - Cortes* e *Lusitânia – Cavaleiro Andante*.

O que afirmamos neste trabalho é que há uma continuidade linear entre os romances da *Tetralogia* a partir de *Cortes*, mas a continuidade de *A Paixão* com os outros três foi construída a partir dos eventos históricos ficcionalizados. *Cortes* não está na seqüência natural de *A Paixão* que, lido isoladamente, é um tipo de romance mas que se modifica depois da leitura de *Cortes*. O próprio título adquire outras conotações A Paixão de Cristo? A paixão (Via Crucis), pathos de cada personagem? A passionalidade que move cada personagem? De que maneira? Antes de tudo pelo tratamento dado ao tempo.

Observemos os dados. A 1ª edição de *A Paixão* (dezembro de 1965), tem, no final do texto, a data de setembro de 1963. Almeida Faria escreve ao sabor dos eventos daquele ano e dos anteriores. O que acontecia em Portugal naqueles primeiros anos da década de 60?

No ano de 62, há novas expectativas e iniciativas quanto à derrubada da ditadura salazarista . A crise acadêmica em Coimbra e Lisboa é reflexo da organização e indignação dos estudantes perante um regime que os obrigava a ir guerrear na África. Há o surgimento de lideranças importantes no meio estudantil. A Revolta de Beja, também em 62, é uma tentativa de derrubar o regime, chefiada a princípio por Humberto Delgado, que é traído. O movimento dos estudantes também é boicotado no momento em que o reitor Marcelo Caetano é desautorizado pelo governo.

Dois movimentos importantes, um sufocado pelo governo e o outro fracassado devido às próprias lideranças de extrema-esquerda que afastam Humberto Delgado do comando da operação. Isto representa um retrocesso, pois mais 12 anos serão necessários para derrubar o regime. O ano seguinte, 63, é um ano de coisas em preparo, de retomado do que fora desarticulado.

Humberto Delgado está na Argélia assumindo a chefia da Junta Patriótica de Libertação Nacional.

Álvaro Cunhal, figura importante do Partido Comunista Português, conseguiu fugir da prisão em 1960 e está na Romênia dirigindo a Rádio Portugal Livre. É um fato presente em *A Paixão*

[...] e de monte em monte corre que surgiu, lá longe, não se sabe bem onde, mas surgiu, messias prometido, um posto de rádio clandestino com um grande nome grato, para escutar o qual, com suor, com sacrifício, os ganhões compram na vila, aos sábados, telefonias de pilhas baratas e portáteis, que levam para casa, em montes e aldeias pobres abandonadas aos ventos da planície que consigo transportam em ondas pelo céu, vozes longínquas e confusas [...] (FARIA, 1986a, p.146)

Manuel Gusmão (1991, p.70) chama a atenção dos anos 60 transformados em um “sócio-mito” com o passar do tempo. É a década em que se anuncia já a contracultura, com toda uma transformação de comportamento que vem junto com a transformação política. Há um conjunto de acontecimentos já nos primeiros anos daquela década que representam novas perspectivas em vários campos: o primeiro homem no espaço (61), o concílio Vaticano II (62), o lançamento do satélite Telstar (62), o movimento negro nos Estados Unidos da América (63), a difusão da música dos Beatles (63), ao lado de outros como a construção do Muro de Berlim (61), o assassinato de Kennedy (63).

Ao escrever *Cortes*, portanto, Almeida Faria transforma a década de 60 com seu explosivo final, na posterior. No início dos 70, acontecimentos bem importantes na vida política portuguesa se sucedem: a organização do MPLA (Movimento pela Libertação de Angola) na África e a retomada do movimento estudantil em Coimbra. A oposição ao regime se torna mais forte, chegando a haver um congresso da oposição portuguesa em Aveiro e a fundação do Partido Socialista Português.

O mesmo tempo diegético de um dia continua em *Cortes* o que será quebrado em *Lusitânia*, romance em que o tempo se abre do dia do domingo de Páscoa para o resto do ano de 1974 e início de 75.

Almeida Faria se revela um verdadeiro mestre do Tempo. Ao escrever *Cortes*, joga com o tempo histórico (extra-literário) de treze anos, o tempo diegético( 24

horas) e o tempo do discurso (cheio de analepses e referências oníricas na passagem do primeiro para o segundo romance), conforme constatamos na análise dos romances. Por outro lado, insere os eventos ficcionais num contexto político, relacionando-os também a um quadro litúrgico, aspecto fortemente integrante da realidade portuguesa.

Em termos de narrativa, se em *A Paixão* a sensação que se tem é a de uma intemporalidade mítica, a partir de *Cortes* esta intemporalidade “cai na real” dando concretude ao que é descrito. O discurso mítico-poético de *A Paixão* – que dava ao livro uma unidade de tom – foi cedendo lugar a registros individualizados. O conjunto todo da *Tetralogia Lusitana* é uma busca de organização literária diante desta realidade que se transformava visceralmente, realidade caótica, mutante, flutuante.

Vários procedimentos literários foram selecionados pelo autor para garantir a visão não épica dos acontecimentos históricos retratados. Já observamos como a reconstrução histórica na *Tetralogia* faz com que um evento como a revolução irrompa na narrativa em *Cortes*, trazendo para seu lado *A Paixão*. O narrador vai progressivamente liberando suas personagens, passando dos monólogos em que predominam o tempo psicológico para as cartas de *Lusitânia* e de *Cavaleiro Andante*, neste último, sem intertítulos, apenas com as indicações de remetente e destinatário. Nestes dois últimos romances, já sem as compressões temporais dos dois primeiros, as personagens mais autônomas têm menos controle do narrador. A partir do segundo romance, as personagens debatem incessantemente os problemas do país, a História, os fatos políticos. Há um tom quase didático nestas várias passagens que são conversas e depois cartas entre Sônia e Arminda, Sônia e André, João Carlos e André, André e Arminda, Marta e João Carlos e Arminda e João Carlos. O tom declamatório de *A Paixão* com suas orações encadeadas dá lugar a estes discursos críticos sobre o país e sobre o “ser português”.

Trabalhando com esta idéia, Eduardo Lourenço, em *Portugal: o Labirinto da Saudade* (1992), aponta a dupla imagem exaltante e degradante que faz com que os portugueses sintam-se os melhores do mundo e, ao mesmo tempo, se subestimem violentamente. Oscila, assim, entre dois pólos que só fabricam imagens irreais de si mesmo. Sucessivos traumas teriam alimentado este processo: a fundação da nacionalidade em que um

filho ( Afonso Henriques) luta contra a própria mãe (D. Teresa de Leão), a perda do Império, o *Ultimatum* inglês e, mais recentemente, a perda das colônias.

Maria de Lourdes Belchior (1979), em dois lúcidos ensaios sobre a identidade portuguesa analisa este duplo carácter de imagem masoquista e egolátrica e, se menciona como vários autores certas características (expansividade, sentimento da natureza, adaptabilidade, afetividade, obstinatismo, pessimismo), aponta para a necessidade de um autoconhecimento, que leve à construção de um “país possível”. A Revolução dos Cravos , ainda de acordo com Lourenço (1999, p.149), o grande debatedor desta questão, não conseguiu realizar a “ [...] delicada ultrapassagem de uma ideologia estruturalmente imperial sem império, militante, hagiográfica, ultranacionalista, aberta ou inocentemente hostil à inspiração democrática, que supostamente devia contrariar meio século de ‘pensamento único’ [...] ” e construir, quem sabe, uma nova identidade.

E aqui entrelaçamos novamente este ser português, mito e História. Neste estudo, percorremos um caminho em que procuramos trabalhar o mito como elemento sempre presente, participante tanto da construção quanto da desconstrução da imagem que o povo português faz de si. Os romances analisados conseguem desvendar as contradições que estão na origem destas imagens e se, não apontam soluções, é porque este nunca foi o papel da Literatura . O que Almeida Faria faz na Tetralogia é, justamente, evidenciando as tensões entre mito e História, apontar caminhos e possibilidades, sem parcialidade ou intenções didáticas.

Como ficam as personagens do núcleo familiar inicial que foram as condutoras da ação? André morre e Arminda, depois das discussões políticas, de muita teoria, opta, na prática, por um casamento pelo qual não está entusiasmada, mas que vê como uma saída para escapar à família de origem, caminho tomado ainda por tantas mulheres daquela geração. E João Carlos? O que ainda tem em comum com a figura de Jesus Cristo? Talvez o sacrifício com relação à família que o impede de seguir uma possível vocação literária. Dedicar-se a atividades que lhe dão o sustento e permite o contato com outras geografias, mas é acusado de conformista pela namorada. Os gestos mais decididos vêm das duas mulheres que se ligaram à família, Sônia e Marta. A angolana, como já observamos, volta a África,

quando da Revolução, com o firme propósito de participar da reconstrução do país. Sônia julga estar grávida de André , outra notícia neste Advento! Em Angola provavelmente nascerá o primeiro herdeiro do clã do Alentejo e ali será criado .

Marta, ainda em Veneza, trouxera à tona a passividade do povo português, outra idéia que faz parte desta imagem e com a qual ela concorda, ironizando o fato de que a revolução não tenha sido sangrenta, o que foi interpretado hipocritamente como marca de maturidade. Ela se pergunta se isto não significará apenas indiferença e fingimento. No entanto, em outros momentos, percebem-se nela secretos desejos e expectativas promissoras quanto ao futuro do país e do continente. Ela afirma, em *Lusitânia*, que é das ruínas de Veneza, do Velho Mundo, que pode surgir uma nova comunidade européia. Mas qual o lugar dos portugueses nisso tudo? Talvez a idéia de um projeto a ser formado pelos “órfãos de pai e de pátria” como ela e JC, ou seja , a geração de jovens portugueses críticos. Em sua última carta, quando expressa o desejo de voltar, relembra Fernando Pessoa que também fez parte deste “grupo” e aí tem a sensação de formarem uma comunidade. Jovens que querem cortar suas raízes com o que houve de pior na sua pátria, mas que não renegam a bagagem cultural e mítica deste país e que se dispõem, como ela , a ir até o fim do mundo na busca de si mesmos. O que importa é como trabalharão com esta herança, carga e riqueza ao mesmo tempo.

É sugerido, neste final, a formação de uma comunidade cultural sem fronteiras, alimentada pela eterna desconfiança com relação a qualquer tipo de pacto nacionalista.

Marta é a figura que fecha *Cavaleiro Andante* e, portanto todo este conjunto que termina com a referência ao mito da Ilha dos Imortais. Mas é outra a maneira como o mito é aqui utilizado e como o foi no início da *Tetralogia*. *Cavaleiro Andante* é realmente a síntese deste grande projeto literário. Houve, neste livro, todo um movimento de retomada dos mitos, mas pela sua incorporação crítica ao percurso das personagens. É o que Marta faz assumindo conscientemente a tradição judaica. Evoca também figuras mitológicas – Nausícaa, Penélope, Eurídice - encontrando com elas pontos em comum no que diz respeito à espera e perda do amado, que é também toda a “espera “ do povo português, mas sentindo-se também completamente diferente com relação a sua postura. E – o que nos parece

fundamental – o tom de desolação com que *A Paixão* se encerra e a sua denominação de Livro dos Mortos pelo narrador ali intruso, dá lugar, no final da *Tetralogia*, a uma sensação de obra aberta a múltiplas possibilidades. A busca das Ilhas Afortunadas ali está retrabalhada, como também a peregrinação do cavaleiro andante, agora secularizado, mas ainda imbuído de um ideal. O presente surge como um deus, “deus potente”, em potencial. Não há mais um tom de pessimismo. Saímos dos Livros dos Mortos. O enterro que é mostrado no final é alegre, com palmas ao morto. E Marta, como a Eurídice do poema de Rilke, ali está conduzida pela mão de Hermes, ligada ao seu passado mítico, sim, mas começando um novo caminho. Este movimento de Marta, alegorizando aqui o povo português, é o que fica proposto no final da *Tetralogia*. Voltar para de novo partir. Descentrar-se e, assim, re-centrar-se.

## REFERÊNCIAS

### a) DO AUTOR

FARIA, Almeida. *Conto Contado*. In: RIEDEL, Dirce Cortes (org) *Literatura Portuguesa em curso*. Rio de Janeiro: Ruper Editora, 1970.

\_\_\_\_\_. *A Paixão*. Lisboa: Portugália Editora, 1965.

\_\_\_\_\_. *A Paixão*. Lisboa, 8. ed. Editorial Caminho, 1986a.

\_\_\_\_\_. *A Reviravolta*. Lisboa: Ed. Caminho, 1999.

\_\_\_\_\_. *Cavaleiro Andante*. 3. ed, Revista, Lisboa, Caminho o Campo da Palavra, 1987.

\_\_\_\_\_. *Cortes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

\_\_\_\_\_. *Lusitânia*. São Paulo: Difel, 1986b.

\_\_\_\_\_. *O conquistador*. São Paulo: Rocco, 1988.

\_\_\_\_\_. *Rumor Branco*. 2. ed. Revista, Portugália, 1970.

\_\_\_\_\_. *Trilogia Lusitana*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1982.

\_\_\_\_\_. *Vozes d'A Paixão: teatro*. Lisboa: Editorial Caminho, 1998.

### b) GERAL

ABDALA JUNIOR, B; PASCHOLIN, Maria Aparecida. *História Social da Literatura Portuguesa*. São Paulo: Ática, 1982.

\_\_\_\_\_. *Literatura, história e política. Literaturas de língua portuguesa no século XX*. São Paulo: Ática, 1989.

ABELAIRA, Augusto. *A cidade das flores*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1972.

\_\_\_\_\_. *As boas intenções*. 2. ed. Porto: Amadora: Bertrand, 1971.

\_\_\_\_\_. *Sem Tecto entre Ruínas*. Porto: Bertrand, 1978.

ALEGRE, Manuel. *Obra Poética*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999.

ALVES, Clara Ferreira. *A literatura portuguesa sofre de falta de imaginação*. Entrevista de Almeida Faria ao Jornal de Letras. Lisboa, 7 a 20 de junho de 1983. nº 60.

\_\_\_\_\_. *A propósito de cavaleiros andantes*. Entrevista de Almeida Faria ao Jornal de Letras. Lisboa, 7 a 20 de junho de 1983, nº 60.

AMARAL, Fernando Pinto do. *Antologia de Poesia Erótica, Manuel Maria Barbosa du Bocage*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2003.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Literatura comentada. Seleção de textos*. 2 ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

ANTUNES, António Lobo. *As Naus*. Lisboa: Publicações Dom Quixote/Círculo de Leitores, 1988.

\_\_\_\_\_. *Os cus de Judas*. Lisboa: Editorial Veja. 19ª edição: Publicações D. Quixote, 1979.

BAL, Mieke. *Narratologies*. Paris: Klincksiek, 1977.

BANN, Stephen. *As invenções da história: ensaios sobre a representação do passado*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1994.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo, Martins Fontes, 2000.

\_\_\_\_\_. *A Psicanálise do Fogo*. São Paulo, Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. *L'eau et les rêves*. Paris: Livraria José Corti, 1991.

\_\_\_\_\_. *O ar e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1990.

\_\_\_\_\_. *A terra e os devaneios da vontade*. São Paulo: Martins Fontes Editora, 2001.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

\_\_\_\_\_. *Questões de Literatura e de Estética*. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1993.

BARTHES, Roland. *Michelet par lui-même*. Paris: Seuil, 1965.

\_\_\_\_\_. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

\_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

\_\_\_\_\_. *Literatura e semiologia*. Petrópolis: Vozes, 1972.

BASTOS, Armando Baptista. *Elegia para um caixão vazio*. 2. ed. Lisboa: Editora O jornal, 1984.

BELCHIOR, Maria de Lourdes. Sobre o caráter nacional ou para uma “explicação” de Portugal. *Revista Nação e Defesa* – Instituto de Defesa Nacional, Portugal, ano VI, n. 21, p.13-31, jan/março, 1982.

\_\_\_\_\_. Portugal : o labirinto da saudade. *Revista de História Econômica e social*, Lisboa, n. 4, p. 1-14, jul-dez, 1979.

BELL, Aubrey; BOWRA, C; ENTWISTLE, William J. *Da poesia medieval portuguesa*. 2. ed. Ampliada. Lisboa: Edição da Revista Ocidente, 1946.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Ensaios Sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas. Volume I. São Paulo, Brasiliense, 1994.

BERARDINELLI, Cleonice. Nacionalismo, linha mestra da literatura portuguesa. *II Nacionalismo, Regionalismo nas literaturas lusófonas*. Lisboa: Cosmos, 1997.

BHABHA, Homi. *Nation and Narration*. London & New York: Routledge, 1990.

\_\_\_\_\_. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

BOIA, Lucien. *Pour une Histoire de l’Imaginaire*. Paris : Les Belles Lettres, 1998.

BOUSOÑO, Carlos. *Teoria de la expression poetica*. Madrid: Editorial Gredos, 1952.

BRAGANÇA, Nuno. *A noite e o riso*. Lisboa: Moraes, 1969.

BRUNEL, Pierre. *Dicionários de mitos literários*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

BURKE, Peter (org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.

CALATRAVA, José R. Valles. *Dicionário de teoria de la narrativa*. Granada: Editorial Alhulia, 2002.

CAMÕES, Luís Vaz. *Os Lusíadas*. V.1 e 2. São Paulo: Edição Saraiva, 1960.

CAMUS, Albert. *O exílio e o reino*. Edição Livros do Brasil Lisboa, 1957.

CARMELO, Luís. *Paródia, solidão e não-dito: A Tetralogia Lusitana de Almeida Faria*. <http://bocc.ubi.pt/pág/carmelo-tetralogia-lusitana>.

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito. Uma contribuição ao problema dos nomes dos deuses*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

CASTELLO, José. Almeida Faria celebra paixão pelo Brasil. *O Estado de São Paulo*, 6 out./96. Caderno 2, p.2.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário dos símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Lisboa: Teorema, 1994.

CIRNE LIMA, Carlos. Mitologia e história. In : SCHÜLER, Donaldo ; GOETTEMS, Miriam Barcellos (org.). *Mito ontem e hoje*. Porto Alegre : Ed. da Universidade/UFRGS,1990.

COELHO, Jacinto do Prado (Dir). *Dicionário de Literatura*. Lisboa: Figueirinhas, 2003.

CONRADO, Júlio. *Era a Revolução*. 2. ed. revista Lisboa: Notícias Editorial, 1997.

COSTA, Lígia Militz. da. *A poética de Aristóteles: mimese e verossimilhança*. São Paulo: Ática, 1992.

CRIPPA, Adolpho. *Mito e cultura*. São Paulo: Convívio, 1975.

CUNHA, Helena Parente. Gêneros literários. In : PORTELA, Eduardo( org.). *Teoria literária*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1979, p. 93-129.

DAL CO, Francesco. Imagem e Mito de Veneza. *Jornal Arquitectos*. Lisboa, nº 164,p.16-19, jan. 1997.

DIONÍSIO, Eduarda . *Retrato de um amigo enquanto falo*. Lisboa , Quimera, 1980.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Literatura Ocidental. Autores e obras fundamentais*. São Paulo: Editora Ática, 2000.

DUBY, Georges ; LARDREAU, Guy. *Diálogos sobre a nova história*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1980.

DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

\_\_\_\_\_. *As estruturas antropológicas do imaginário. Introdução à arquetipologia geral*. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

\_\_\_\_\_. *Imagens e reflexos do imaginário português*. Biblioteca Hermética, Hugin, Lisboa 2000.

\_\_\_\_\_. *O Imaginário: Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.

ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

\_\_\_\_\_. *Tratado de História das Religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

FERREIRA, Vergílio. *Aparição*. 15 ed. Porto: Amadora Bertrand, 1980.

\_\_\_\_\_. *Conta- corrente*. Volumes 1-5. Lisboa: Bertrand Ed., 1994.

\_\_\_\_\_. *Espaço do invisível II Ensaio*. Lisboa: Arcádia, 1976.

\_\_\_\_\_. Depoimento. *Letras e letras*. Lisboa, n.2, 15 de julho de 1982. Dossier Almeida Faria, p. 4.

FERRO, Manuel Simplício Geraldo. *O mito veneziano na obra de Hugo Von Hofmansthal*. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1992.

FILHO, Domício Proença. *A linguagem literária*. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 1987.

FIKER, Raul. *Mito e paródia: entre a narrativa e o argumento*. Araraquara: FLC/Laboratório Editorial/ENESP; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2000.

FRAZER, Sir James George. *O Ramo de Ouro*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1982.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo : Perspectiva,1999.

GARAGALZA, Luís. *La interpretacion de los símbolos: hermenéutica y lenguaje en la filosofia actual*. Barcelona: Anthropos, 1990.

GUARANHA, Manoel Francisco. *Mito e ficção em Cavaleiro Andante*. Tese ( Doutorado em Letras), Universidade de São Paulo, 2001.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La Littérature au Second Degré*. Paris: Editions du Seuil, 1982.

GEORGE, João Pedro. *O meio literário português*. Lisboa: Difel, 2002.

GIL, José. *Portugal, hoje: o medo de existir*. Lisboa: Ed. Relógio de Água, 2004.

GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1990.

GOETHE, Johann W. *Obras completas*. Recopilacion, traduccion, estudio preliminar, preâmbulo y notas de Raquel Cansinos Assens. Madrid: Aguilar,1963.

GONÇALVES, Olga. *Ora Esguardae*, Lisboa: Ed. Caminho, 1990.

GUEDES, Maria Estela . Lusitânia. *Diário Popular*. Suplemento de letras e artes, Lisboa, 4 de junho de 1981, p.3.

GUSMÃO, Manoel. *Cortes: A Paixão de Um Tempo de Desgosto*. Prefácio a FARIA, Almeida. Cortes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HEGEL. *Coleção "Os Pensadores"*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

HERCULANO, Alexandre. *História de Portugal*. Lisboa: Ailland & Bertrand, 8 volumes, 1914.

HERÓDOTO. *História*. São Paulo, W.M.Jackson Inc. Editores, 1953. v.1.

HOST, Michel. Paisagem com família. *Letras e letras*, Lisboa, n.2 15 de julho de 1982. Dossier Almeida Faria, p. 8.

HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo. História. Teoria. Ficção*. Rio de Janeiro:Imago, 1991.

\_\_\_\_\_. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1985.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. *Poétique*, Coimbra : Almedina, n.27, p. 5-49, 1979. Número dedicado à intertextualidade.

JOLLES, André. *Formas Simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

KOTHE, Flávio René. *Benjamin & Adorno*. São Paulo: Ática, 1978.

LAGERLOF, Selma. *A Maravilhosa Viagem de Nils Holgersson*. 1. ed. São Paulo: Itatiaia, 2005.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O Foco Narrativo*. São Paulo: Ática, 1985.

LE GOF, Jacques. LE ROY, Ladurie, DUBY, Georges e outros. *A nova história*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.

LE GOF, Jacques. *A nova história*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

LEPECKI, Maria Lúcia . *Aspectos da narrativa de preocupação histórica em Portugal, hoje*. Coimbra: Associação Internacional de Lusitanistas/Poitiers, 1988.

\_\_\_\_\_. *O romance português contemporâneo na busca da História e da Historicidade*. Paris: Actas do Colóquio, Fondation Calouste Gulbenkian, 1984, p. 13.

\_\_\_\_\_. *Sobreimpressões*. Lisboa: Caminho, 1998.

LEVI-STRAUSS, Claude. *Mito e significado*. Lisboa: Edições 70, 1978.

LOPES, Fernão. *Quadros da crônica de D. João I*. Belo Horizonte:Editora Itatiaia Limitada, 1960.

LOPES, Oscar. Cortes na continuidade de A Paixão. *Letras e letras*, Lisboa, n.2, 15 de julho de 1982. Dossier Almeida Faria, p. 5.

LOSA, Margarida. Tempos no romance de Almeida Faria. *Humboldt*, Munique: Editora F. Bruckmann,n. 28, p.62-72, 1973.

LOURENÇO, Eduardo. *A Europa desencantada. Para uma mitologia européia*. Lisboa: Edições Visão, 1994.

\_\_\_\_\_. *A nau de Ícaro, seguido de imagem e miragem da lusofania*. Lisboa: Gradiva, 1999.

\_\_\_\_\_. Depoimento. *Letras e letras*, Lisboa, n.2, 15 de julho de 1982. Dossier Almeida Faria, p. 4.

\_\_\_\_\_. Literatura e Revolução. *Colóquio Letras*, Lisboa, nº 78, 1984.

\_\_\_\_\_. *Mitologia da Saudade. Seguido de Portugal como destino* São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. *Nós e a Europa ou as duas razões*. 4. ed. aum. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1994.

\_\_\_\_\_. *O canto do signo – Existência e Literatura (1957-1993)*. Lisboa: Presença, 1994.

\_\_\_\_\_. *O labirinto da saudade*. Psicanálise mítica do destino português. 5. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1992.

\_\_\_\_\_. *Travessia de Textos e Busca de Sinais no Labirinto da Morte*. Prefácio a FARIA, Almeida. *Cavaleiro Andante*. Lisboa : Caminho o Campo da Palavra, 1987.

LYOTARD, J.F. *O pós-moderno explicado às crianças*. Correspondência 1982-1985. Lisboa: Dom Quixote, 1987.

MACHADO, Júlio César. *Do Chiado a Veneza*. Lisboa: Livraria de A. M. Pereira, 1867.

MACLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensão do homem*. São Paulo: Cultrix, 1979.

MAYORAL, José Antônio. *Pragmática de la comunicacion literária*. Madrid: Arco/Libros, 1987.

MARINHO, Maria de Fátima. *O romance histórico em Portugal*. Lisboa: Campo das Letras Editores S.A, 1999.

MARTINS, Oliveira. *Sistema dos Mitos Religiosos*. Lisboa, Guimarães Editora, 1986.

MEDINA, João. A revolução na aldeia. *Jornal de letras, artes e idéias*, Lisboa, n.5, 28 de abril de 1981.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. *Poesia e imaginário*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

\_\_\_\_\_. (Org). *Cecília Meireles e Murilo Mendes (1901-2001)*. Porto Alegre: Uniprom, 2002.

MENDONÇA, Fernando. *O romance português contemporâneo*. Assis: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 1966.

MEREGALLI, Franco. Venice in romantic literature. *Arcádia*, Berlim, v. 18, n.3, p.225-239,1983.

MIELIETINSKI, E. M. *A poética do mito*. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

NELSON, José Emilio. Três Perguntas. *Letras e letras*, Lisboa, n.2, 15 de julho de 1982. Dossier Almeida Faria, p. 3.

NESTROVSKI, A. O rei pecador de Almeida Faria. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19 set.93. Caderno Mais!, p. 11.

NORA, P. *O retorno do fato*. História: novos problemas. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976. v. 1.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Editora Ática, 1988.

OLIVEIRA, Anabela Dinis Branco de. Almeida Faria: aventura de uma escrita ou escrita de uma aventura? *Letras e letras*, Lisboa, n.2, 15 de julho de 1982. Dossier Almeida Faria, p. 7.

\_\_\_\_\_. Rumor Branco: um título de leitura e de reescrita. *Letras e letras*, Lisboa, n. 2 , 15 de julho de 1982. Dossier Almeida Faria, p. 2.

OLIVEIRA MARTINS, J. P. *História de Portugal*. 11 ed. Lisboa: Parceria Antonio Maria Pereira Livraria Editora, 1927.

ORIENTE, Fernão Álvares. *Lusitânia transformada*. Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda, 1985.

PESSOA, Fernando. *Antologia Moderna*. São Paulo: Editora Íris, 1964.

\_\_\_\_\_. *Mensagem*. São Paulo : Martin Claret, 2001.

\_\_\_\_\_. *Poesias de Fernando Pessoa*. Lisboa: Edições Ática, 1973.

PIRES, Daniel. *Dicionário da revistas literárias portuguesas do século XX*. Lisboa: Contexto editora, 1986.

PLATÃO. *A República*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

POPPE, Manuel. *O pássaro de vidro*. Lisboa: Caminho, 1988.

RAPOSO, Hipólito. *Amar e Servir*. Porto: Civilização, 1940.

RANKE, Leopold von. *Grandes figuras de la historia*. 2.ed. México: Exportadora de Publicaciones Mexicanas, 1954.

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Coimbra: Almedina, 1995.

REMEDIOS, Maria Luiza Ritzel. *Cavaleiro Andante: identidade nacional e o processo de dispersão do ser português*  
[www.geocities.com/ail\\_br/cavaleiroandanteidentidadenacional.htm](http://www.geocities.com/ail_br/cavaleiroandanteidentidadenacional.htm).

RESENDE, André. *Vicentius Levita et Martyr*. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa: Dinalivro, 1981.

RIBEIRO, Bernardim. *Obras completas*. Prefácios e notas de Aquilino Ribeiro e M. Marques Braga. Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1949, 2 vols.

RIBEIRO, Margarida Calafate. *Uma história de regressos – Império, Guerra Colonial e Pós-colonialismo*. Tese. (Doutorado em Estudos Portugueses) - Departamento de Estudos Portugueses e Brasileiros King's College, Universidade de Londres, 2001.

RICOEUR, Paul. *História e verdade*. São Paulo, Companhia Editora Forense, 1968.

\_\_\_\_\_. *Tempo e narrativa*. (tomo I). Campinas, São Paulo: Papyrus, 1994.

\_\_\_\_\_. *Tempo e narrativa*. (tomo II). Campinas, São Paulo: Papyrus, 1995.

\_\_\_\_\_. *Temps et récit* (tome III). Paris: Éditions du seuil, 1985.

ROANI, Gerson Luiz. *A história comanda o espetáculo do mundo: ficção, história e intertexto* em “O ano da morte de Ricardo Reis” de José Saramago. Tese (Doutorado em Letras. Porto Alegre: UFRGS, 2001.

ROCHA, André. *A epistolografia em Portugal*. Coimbra: Almedina, 1965.

RODRIGUES, Ernesto. *A serpente de Bronze*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989.

\_\_\_\_\_. *Contra factos...Letras e letras*, Lisboa, n.2,15 de julho1982. Dossier Almeida Faria, p.6.

\_\_\_\_\_. *Fastigínia: a carta interminável*. Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa apresentada a Faculdade de Letras de Lisboa, julho de 1990.

\_\_\_\_\_. Impressões de eternidade. *Românica*—Revista de Literatura do Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.Publicação anual, 1999.

\_\_\_\_\_. *Verso e Prosa de Novecentos*. Lisboa: Instituto Piaget, 2000.

ROUSSET, Jean. *Narcisse romancier*. Paris: Librairie José Corti, 1972.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase e cia*. São Paulo: Ática, 1985.

SANTILLI, M. A. *Arte e representação da realidade no romance português contemporâneo*. São Paulo: Quíron, 1979.

\_\_\_\_\_. *A renovação do discurso na literatura portuguesa da atualidade: o texto infinito*. In: Anais do XIV Encontro de professores universitários brasileiros de literatura portuguesa. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1994.

SANTOS, Dulce Amarante dos; TURCHI, Maria Zaira (Org.) *Encruzilhadas do imaginário: ensaios de literatura e história*. Goiânia: Câne Editorial, 2003.

SECCO, Lincoln. *A revolução dos cravos e a crise do império colonial português: economias, espaços e tomadas de consciência*. São Paulo: Alameda, 2004.

SEIXO, Maria Alzira. *A Palavra do Romance. Ensaios de Genealogia e Análise*. Lisboa: Livros Horizonte Universal, 1986.

SILVA, Juremir Machado da. *Muito além da liberdade*. Porto Alegre: Artes e Ofícios Editora, 1991.

SILVA, Maria Beatriz Nizza da (org.). *Teoria da história*. São Paulo: Editora Cultrix, 1994.

SIMÕES, Maria de Lourdes Netto. *As razões do imaginário*. Salvador: FCJA; UESC, 1998.

SOUZA, Henriqueta Maria de Medeiros Pereira Melo. *O romance epistolar em Almeida Faria: o diálogo impossível*. Tese.( Doutorado em Letras) - Universidade dos Açores, 1997.

SPINA, Segismundo. *Na madrugada das formas poéticas*. São Paulo: Editora Ática, 1982.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. São Paulo: Tempo Brasileiro, 1975.

STERN, Irwin. Almeida Faria , O Conquistador. *Letras e letras*, Lisboa, n.2, 15 de julho de 1982. Dossier Almeida Faria, p. 3.

TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Coimbra: Almedina, 1983.

TINIANOV, Iuri. *O problema da linguagem poética I: o ritmo como elemento construtivo do verso*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

TROYES, Chrétien. *Perceval ou o romance do Graaal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

TODOROV, Tzvetan. *Théorie de la littérature*. Paris: Éditions du Seuil, 1965.

TUTIKIAN, Jane. *Inquietos olhares: a construção do processo de identidade nacional nas obras de Lídia Jorge e Orlanda Amarílis*. São Paulo: Arte & Ciência, 1999.

UNGARETTI, Giuseppe. *Razões de uma poesia*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

VAINAS, Ronaldo. *Os protagonistas anônimos da história: micro-história*. Rio de Janeiro: Campus, 2002.

VEIGA, Thomé Pinheiro da. *Fastigínia*. Lisboa: Imprensa nacional -Casa da Moeda, 1988.

VERNE, Julio. *Aldeia aérea*. Portugal: Bertrand, 1974.

\_\_\_\_\_. *Viagem ao centro da terra*. São Paulo: Martin Claret, 2004.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a história. Foucault revoluciona a história*. Brasília: Editora da UnB, 1982.

WHITE, Hayden. *Meta-história: A imaginação histórica do século XX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

\_\_\_\_\_. *Trópicos do discurso. Ensaio sobre a crítica da cultura*. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

## **ANEXOS**

### **Entrevista com Almeida Faria**

Em março de 2005, em viagem de estudos a Portugal, tive a oportunidade de conhecer e de conversar com Almeida Faria, na Universidade Nova de Lisboa.

Pergunta – O que representou a crise de 62 no meio acadêmico português?

Resposta – Esta grave crise universitária foi o maio de 68 antecipado em Portugal. *Rumor Branco* vem junto com esta crise. É um rompimento com um tipo de literatura.

P – Pode-se dizer, então, que *Rumor Branco* é um romance político por ser revolucionário na linguagem?

R – Sim, exatamente. Ainda bem que isto não foi percebido pela censura.

P – O senhor concorda com a idéia de que a Revolução do Cravos não teve participação popular e foi mais um movimento de militares que se sentiam prejudicados por baixos salários?

R – Não. Com a Guerra Colonial jovens universitários tiveram que fazer o serviço militar. Por serem mais instruídos, conseguiam melhores postos e ajudaram, assim, a ir mudando a mentalidade do exército que se tornou mais consciente. A geração dos pais, mesmo tendo entre eles alguns salazaristas, começou a mudar de idéia ao ver seus filhos serem obrigados a ir para a África e morrer.

P – Pode-se dizer que a Revolução foi traída? Em que momento?

R – Esta é a visão das personagens da Tetralogia. Na verdade, não se pode viver em estado de constante revolução, assim como não é possível viver sempre em estado de paixão. O país estava ingovernável depois de um certo tempo. As forças de esquerda não se entendiam. Isto fez com que um grupo, digamos de “centro”, tomasse o poder a 25 de novembro de 75. Para muitos isto representou um contragolpe.

P – Por que a crítica ao povo português é tão acerba na Tetralogia?

R – Porque ela é feita pelas personagens mais jovens, mais impacientes e mais críticas com relação a esta maneira de ser portuguesa.

P – Uma influência importante para o senhor na Literatura de língua portuguesa?

R – Guimarães Rosa, principalmente, que é um verdadeiro universo. Quando entrei em contato com sua obra, fiquei em estado de choque.

P – Sentiu que sua linguagem o influenciou?

R – A princípio, fiquei meio “paralisado”. O impacto foi tão grande que, ao contrário, do que seria de se esperar, minha linguagem parece que ficou menos experimental. João Cabral de Melo Neto também me marcou muito.

P – Existe a possibilidade de uma continuação para a Tetralogia?

R – Não. Já não é o momento.

P – A personagem Marta é um modelo da jovem portuguesa acadêmica dos anos 60?

R – Não propriamente. Marta é muito intelectualizada, é uma jovem que sabe de tudo e gera antipatia em alguns leitores. Na verdade, é uma jovem especial.



Foto: Jorge Chaves

# 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 Nooteboom.

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 renascimento 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., Berlin, 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., Berlin, 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 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

vagas da feira destruída (...) «rolas presas de um grande sen...» (\*) na caracterização da força colectiva «sem vez de andarem, ciosos como são da sua liberdade, à foice jogados ou à rabiça da charra, por uma tuta e meia ao fim de contas.» (2); 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» (3); na denúncia de uma guerra colonial «coitado daquele rapaz que hoje morreu a meu lado os sonhos todos que os brancos cruéis ainda lhe permitiam deixou lá longe a jovem que o amava tanto e no ventre tinha um filho dele» (4).

Rumor de uma revolução ador-

«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» (1).

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» (2).

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. Vicenzo o proletário aspirando a pequeno burguês» (3).

Rumor de mudança na expressão musical «na lenta canção pelas

os sonhos todos que os brancos cruéis ainda lhe permitiam deixou lá longe a jovem que o amava tanto e no ventre tinha um filho dele» (4).

Rumor de uma revolução ador-meçada, 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» (5).

Rumores de polémica porque é um romance que transmite influências de inovação. É um romance experimental inserido num itinerário de romance novo (6).

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 esperam em todos os que ainda não esperam em todos os que já não esperam» (7), metafórica 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.» (8).

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» (9) e duma gravidez platónica de Regina (10).

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

## Almeida Faria RUMOR BRANCO



CAMINHO

CAMINHO

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 abrange.

Lemos um branco de nevoeiro e de onírico. Um nevoeiro 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 quincentista e inquisitorial de uma balada escocesa (18), na dimensão total da palavra aborto «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-

diversificadas, de vozes «intersticiais» em cada fragmento, numa fusão entre o pensar e o dizer, entre o omnisciente 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 (21).

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 (22).

Rumor Branco é também a exigência de uma nova leitura porque a atitude do leitor não pode ser passiva. A estrutura narrativa, o processo discursivo existe transparente para ser analisado, interpretado e criticado. O leitor «deixa já de ser um espectador impotente e vê-se obrigado a um constante

processo discursivo 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» (23).

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, explícitas 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. 77
- 7) R.B. p. 105
- 8) GRAÇA MOURA, Vasco, «Sobre Agustina e Almeida Faria», *Colóquio Letras*.
- 9) OLIVEIRA, Anabela, «Portugal do Nouveau Roman ao Romance Moderno — uma itinerância experimental», *Letras & Letras*, n.º 45, 17 de Abril de 1991.
- 10) R.B. p. 101
- 11) R.B. p. 69
- 12) R.B. p. 77

mental», *Letras & Letras*, n.º 45, 17 de Abril de 1991.

- 13) R.B. p. 101
- 14) R.B. p. 69
- 15) R.B. p. 77
- 16) R.B. p. 26
- 17) 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 crespular me invade e uma névoa translúcida e humana se levanta das ruas.» p. 73
- 18) R.B. «no delírio de brancura uma névoa de sangue o desespero da morte e da queda do homem por cima o céu inóvel de um azul frio e puro uma flor braca à beira do caminho ergue-se humilde», p. 103.
- 19) R.B. «do meu horóscopo eternamente branco» p. 108.
- 20) «o diário de Daniel João que traz consigo um «pesadelo branco», p. 148 — «tempestades brancas», p. 156.
- 21) «recuado século décimo sexto desta nossa tão nossa era de graça e de desgraça de cristos crucificados cuspidos e apedrejados» p. 26.
- 22) R.B. p. 146.
- 23) R.B. p. 169.
- 24) SEIXO, Maria Alzira, *A palavra do Romance — ensaios de genealogia e análise* ed. Horizonte Universitária, 1963, p. 202.
- 25) R.B. p. 74, 75 e 76.
- 26) R.B. p. 43 e 44.
- 27) R.B. «como está passou bem muito obrigada, ecterocial, orientapocento, filhoanantepai, stripitisepoqer».
- 28) FERREIRA, João Palma, *Predefinição Imperfeita*, ed. Estúdios Cor, Lisboa, 1974, p. 154.
- 29) «La littérature nouvelle ne s'adresse pas à un public qui existe déjà (...) obtenir dès la sortie, le tirage do 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.

# 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-

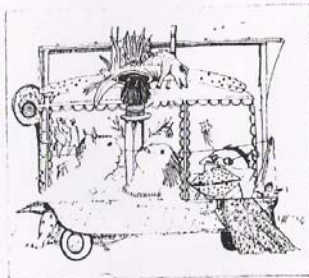


Ilustração de Mário Botas para *O Conquistador*, de Almeida Faria.

neamente natural e (como convém a um vero 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 *trouvaill*. 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 do 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 erótica, 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 Emilio-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 demoniaca 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 bellissimo 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 iragem abrisca 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 dúplice 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-diatrize (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 ou texto ping-pong de refinado recorte, para lhe conferir na sua órbita e na sua luz uma configuração (elegíaca, dolorosa e poderosamente escrita. Falo do destino de André, mas dele fazem parte todos os fios que atam a sua vida exemplarmente «perdida» à perdição geral, ou ao sentimento latente em todos os «personagens» de análoga perdição.

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 é esta: 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 confessional 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 mas reescrita com grande originalidade.

### Vergílio Ferreira

Almeida Faria irrompe na literatura com um livro explosivo — o romance *Rumor Branco*. Para ele escrevi eu um prefácio, o primeiro que até hoje escrevi e que espero seja o último. Desse 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 *Cótes*, que é o painel central desse triptico. 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 cegos, 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 subscreeveu a ressonância. E talvez assim ele repasse toda a sua obra realizada e nos dê uma síntese dos

dois excessos, em que a própria negrada «metafísica» não seja de esconjurar, e a profecia que arisques 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. Não valeria a pena dizê-lo, 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

«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,

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, despe-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 proposadamente bíblicos ou com conotação religiosa: o eguariço é Moisés, por ser mais velho, por dar a impressão de vir dos tempos mais antigos, da

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 despece no



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.

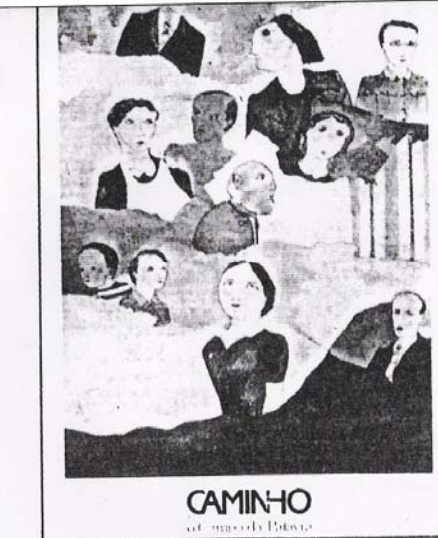
Basta dizer que os dois romances seguintes, «Lusitânia» e

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



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

*manicipio* 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 psiquicamente, 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

Bíblia; os irmãos são J. C., como Jesus Cristo; André é Tiago, discípulo de Cristo; João, 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 argelina 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, apañado 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

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, Estela. Mas Piedade aproveita o momento e despe-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 des-piedade, 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 proletariado rural e fabril. Neste romance apaga-se uma personagem mencionada n'«A Paixão», Samuel, operário da CUF por quem Arminda 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 menipeia e toda a tradição para que Bakhtine chamou a atenção.

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

# Contra factos...

Ernesto Rodrigues

**A**lmeida 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 Monteménimo 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

→ *Cortes*  
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

à luz dos acontecimentos abrilistas.

Estes, de «águas mil», num enquadramento para tantos inverosímil qual rocambolesco 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 *Venezia*.

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 tópica rejeição de Portugal: «*Lusitânia* é pois um

igual de-gradação da história afectiva á medida que se completa o trípico, 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 coração»), a nomeação de obras e gentes infundas (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 («Venhantão»), ecos de rimas, con-

tiguidade 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 renascentista: a saturação de individualidade, o afixo 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-novelasca» que, entre nós, irrompe na *Fastigina* (1605), de Tomé Pinheiro da Veiga, «primeira narrativa epistolar do século XVII» — recito-me, 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 mudeza 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 «*Fastigina*», 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-*

título 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, clasticizam a narrativa e, naturalmente, significam. Temos, assim, quadras, poemas, rezas ao diabo, lemas de estandartes, siglas, slogans, grafitos, receita de cozinha, lista de vinhos, horóscopo,

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

exploração de classe, até dá traços já precursors da reforma agrária, cujos objectivos existiam no Alentejo muito antes do 25 de Abril. Af 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-

peção, 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-

sos 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.

# 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

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 paratextuais, artifícios miméticos e mitificações de um

artifício literário. Escrita intertextual que responde à multiplicidade de discursos na transcrição e comentário de textos paratextuais — os biscuitos 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 J6 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 de mitos que se sucedem. *Rumor Branco* (1962) anuncia o mito bíblico do Génesis — «... e eis que é chegado o sexto dia (...), eu te abençoarei debaixo deste sol e te ordeno que cresças e 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. Se, 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.» (4).

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 diégetico muito curto: o da sexta-feira santa.

Um tempo diégetico de curta

durada 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» (5).

Metamorfose porque há cruzamento de seqüências espaciais diversas e em níveis diferentes. Em *A Paixão*, o cruzamento de espaços, à maneira de uma «Chuva Obliqua» pessoal 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

em *Cortes*.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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 (J6) pela construção de um tempo psicológico (Piedade). O narrador é um leque de mil expectativas

é perspectivadas. Escolha 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 narratório 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

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

Almeida Faria is one of the best novelists active in present-day Portugal. His *O Conquistador* is an exceptionally impressive tale about the discovery of the self through the path of the erotic.  
Bibliomax Book of the Year, 1990

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

velhice 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 abençoarei debaixo deste sol e te ordeno que cresças e 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. Se, 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.» (4).

*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.» (7). *Cavaleiro Andante* recria um herói arturiano porque «Os heróis em *Cavaleiro Andante* — em particular aquele que é seu herói epónimo André —

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

aparece, por vezes, em

# Paisagem com família

Entrevista com Michel Host (Prix Concourt)

**A**lmeida 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 hedionda 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 pantano da «ditadura» e do esclavagismo — havendo, entre os operários agrícolas sujeitos ao desemprego sazonal, uma época particular de desespero, humilhação e fome, dita a «temporada de enforcamentos em correnteza» — pantano descrito com o lirismo negro próprio de Almeida Faria.

*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 Lusitana* 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

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 social»?*

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,

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 reconstruída, 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 tomar-se-á de novo o guia espiritual da Europa. Pela minha parte, se tenho alguns amigos «europeus», não são romancistas. Estou isolado, o que

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 subjacente. Empreendi então uma espécie de auto-análise literária, desde essa época.

Por outro lado, não tenho muitas boas relações com o que se convencionou 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 traduziu a situação do homem no Ocidente e do homem tout court, numa época em que não há já

Não admira, então, que numa tal paisagem, seja dada ao cínico proprietário («quanto há miséria, há vida») morrer às mãos dos seus jornalistas encolerizados não sem antes ter terrorizado 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 creu ao ponto de invejar a liberdade de partir que é a da desanimada cozinheira. Quanto à criadagem, flutuante, incerta e apegada 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 servida». 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 — injunção? esperança? — a estreita janela donde se avista o futuro.

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. Criei-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. Lusitana 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

**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 descrevi têm uma origem onírica. De resto, tento sempre transcrescer todos os meus sonhos, e alguns capítulos têm a ver com esses sonhos. Para as minhas personagens mais jovens ou mais letradas, 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

a dos quarenta-cinquenta 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 reparição 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-

não me inquieta, mas me faz pensar, pois isso prova que a reacção de medo ainda não desapareceu. A menos que seja uma reacção inaquívoca dos que desejariam estar sós para melhor domarem.

*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

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 pertencço 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 — Fidelino 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 Velga Leitão • N.º 52 — Wenceslau de Moraes • N.º 53 — Almeida Faria.

**D**  
GRUPO  
DISTRIBUIDOR

**ELECTROLIBER**  
A QUALIDADE DA VELOCIDADE