



**UNIVERSIDADE AUTÓNOMA DE LISBOA**  
**Departamento de Línguas, Literaturas e Tradução**  
**MESTRADO EM ESTUDOS PORTUGUESES**

**Familismo e Erotismo**  
**Figuras da “Trindade” na Obra**  
**Narrativa e Teatral de Almeida Faria**

**Mestrando:**  
Marcello Sacco

**Orientadora:**  
Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Nazaré Gomes dos Santos

Dissertação apresentada à Universidade Autónoma de Lisboa, para obtenção do grau de Mestre em Estudos Portugueses, área de Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea.

LISBOA – 2007

## **AGRADECIMENTOS**

Esta dissertação não teria sido possível sem o apoio e a participação de algumas pessoas: os Professores Gianluca Miraglia e Luís Carmelo que, no âmbito dos seminários da UAL, me deram a conhecer a obra de Almeida Faria; a Professora Nazaré Gomes dos Santos, pela sua paciente orientação metodológica; Sandra Escobar e Ana Neves, pelas suas sugestões sempre úteis e oportunas; Enrico Amerio, pelo apoio técnico-informático. Finalmente, quero agradecer a enorme abertura e disponibilidade que o próprio Almeida Faria me tem demonstrado ao longo destes últimos anos. A sua colaboração tem sido fundamental quer no presente trabalho de pesquisa, quer no meu trabalho como tradutor italiano de uma grande parte da sua obra narrativa.

## **Resumo**

Este trabalho analisa a temática do erotismo na obra narrativa e teatral de Almeida Faria, escritor que se estreou nos anos '60 e, desde os seus primeiros romances (*Rumor Branco*, *A Paixão*), marcou uma viragem importante na história recente da literatura portuguesa contemporânea. Na obra de Almeida Faria o erotismo é um tema sempre presente, apesar de se tornar explícito só em livros mais recentes, e não há erotismo fora do conflito entre as figuras, reais ou simbólicas, da família. As metáforas políticas, o conflito de classes, as preocupações éticas e estéticas, tudo passa pelas malhas simbólicas das relações familiares. Tratando-se de uma literatura que, apesar de decididamente laica, se encontra profundamente envolvida no discurso religioso, quer nas suas referências bíblicas, quer na observação da religião popular, a análise da temática familiar e erótica é feita através do estudo das figuras da Trindade: o Pai, enquanto símbolo da autoridade; o Filho, enquanto símbolo da tentativa de rebelião à figura paterna; O Espírito, enquanto figura literária fantástica que tenta simplesmente subtrair-se à luta entre as figuras anteriores. Trata-se de uma simbologia religiosa que passa da mais famosa obra narrativa de Almeida Faria para a mais tardia obra teatral, constituída sobretudo por peças que reelaboram o universo narrativo dos primeiros romances.

**Palavras-chave:** Erotismo, Familismo, Trindade, Pai, Filho, Espírito, Autoridade, Paixão, Don Juan, Libertino.

## **Abstract**

This study analyses the theme of eroticism in Almeida Faria's narrative and dramatic work. Almeida Faria is a writer whose debut in the Sixties, thanks to such novels as *Rumor Branco* and *A Paixão*, caused important changes in the recent history of contemporary Portuguese literature. In Almeida Faria's work, the theme of eroticism is always present, although it becomes explicit only in his most recent books. Besides, there is no eroticism out of the conflict among the real or symbolic characters of the family. Political metaphors, class struggle, ethical and aesthetic concerns, everything is represented by the symbolic network of the familiar relationships. Since it is a kind of literature that, even if definitely secular, it is also deeply involved in the religious thought, either in its biblical references or in its observation of the popular religion, this analysis of the familiar and erotic theme is realized through the study of the Trinity: the Father, as symbol of authority; the Son, as symbol of the rebellion to this paternal authority; the Ghost, as fantastic literary character that is simply trying to escape from the conflict between the other previous characters. It is a religious symbolism that we can find it in Almeida Faria's best known narrative work and also in his late dramatic pieces, in which the author revisits the narrative world of his early novels.

**Key-words:** Eroticism, Familism, Trinity, Father, Son, Ghost, Authority, Passion, Don Juan, Libertine.

## ÍNDICE

INTRODUÇÃO .....	p. 6
1. CONTEXTUALIZAÇÃO GERACIONAL DA OBRA DE ALMEIDA FARIA E SUA RECEPÇÃO CRÍTICA. DESDE A VOZ INTERSTICIAL AO TEATRO DE VOZES	
1.1 Percurso bio-bibliográfico .....	p. 10
1.2 Breve excuro crítico .....	p. 23
1.3 O "livro único" de Almeida Faria .....	p. 32
2. FAMILISMO E EROTISMO. FIGURAS DA "TRINDADE" NA NARRATIVA DE ALMEIDA FARIA	
2.1 O Pai .....	p. 37
2.2 O Filho .....	p. 51
2.3 O Espírito .....	p. 68
3. A "TRINDADE": DA <i>TETRALOGIA</i> AO TEATRO	
3.1 Entre narrativa e drama .....	p. 77
3.2 Cenas da vida familiar .....	p. 80
CONCLUSÕES .....	p. 85
REFERÊNCIAS .....	p. 88
BIBLIOGRAFIA GERAL .....	p. 98
APÊNDICE: ENTREVISTA COM ALMEIDA FARIA .....	p. 108

## Introdução

Qualquer escritor organiza a sua inspiração em volta de pólos temáticos, núcleos de significados conscientes, semi-conscientes e inconscientes, que se cristalizam no texto enquanto o autor persegue enredos, cria situações, dá vida a personagens ou mata-as.

Qualquer análise de uma obra literária é, como a própria obra literária, uma inspiração. Uma inspiração guiada, claro, orientada e organizada pela leitura da obra analisada e das análises já realizadas em volta do mesmo objecto.

A finalidade central deste trabalho é, precisamente, dar uma interpretação da obra, não só narrativa, mas também teatral, de Almeida Faria, utilizando como grelha de leitura alguns núcleos temáticos. Quais são, então, os núcleos temáticos, qual é concretamente a chave interpretativa escolhida, nesta tese? Quais as figuras recorrentes que aparecem nos seus textos e que serão objecto desta análise? Depois de um primeiro capítulo em que se dá um breve, mas que se espera útil e esclarecedor, resumo cronológico da vida, da obra do autor e da sua recepção crítica – com o relato de algumas experiências profissionais e privadas que se colocam “dentro” e à margem da escrita – o segundo capítulo entra no âmago da questão: a temática do familismo e do erotismo na obra narrativa do autor português. Este capítulo encontra-se dividido em três partes: na primeira, *O Pai*, analisamos a figura paterna. Não só as personagens que literalmente encarnam esta figura – sobretudo uma: o Francisco de *A Paixão e Cortes*, naturalmente – mas também todas as figuras que, a determinada altura, poderão ser lidas como representantes ou, em termos psicanalíticos, substitutos da figura paterna entendida como instância de lei, ordem, bem como pólo *tout-court* de uma rivalidade intelectual e erótica, “intelo-erótica”, se quisermos utilizar uma palavra cunhada pelo próprio Almeida Faria (1982a, p. 179).

Na segunda, *O Filho*, analisamos as figuras filiais. Vale aqui o mesmo princípio: não olhamos só para as personagens que literalmente encarnam figuras filiais, mas para tudo o que, de alguma forma, parece opor-se, vitoriosamente ou não, às instâncias paternas. A fechar esta secção, um breve sub-capítulo: uma pequena digressão sobre as influências, o fascínio, a atracção pela cultura italiana introduz o discurso sobre erotismo e libertinismo, que nos remete para a terceira secção do capítulo 2.

Falamos de familismo e erotismo porque quase não há erotismo em Almeida Faria fora do conflito entre as figuras, reais ou simbólicas, da família. Sobretudo sem o confronto/recontro com a figura paterna. Só a partir de determinada altura, as personagens desta longa e multifacetada narrativa parecem libertar-se de tal confronto. Esta libertação parece ser atingida através da progressiva libertação (total ou apenas parcial, veremos) do seu estatuto de personagens de um romance realista – onde o realismo é simultaneamente social e psicológico – que, aproximando-se de um registo mais fantástico onde se infringem as regras da verosimilhança, aparecem quase como espíritos. E é precisamente na terceira parte deste segundo capítulo, *O Espírito*, que se falará deles. Se este processo de libertação erótica, a par da passagem de um registo mais realista para outro que parece cortejar o fantástico ou fabulístico (também através da colaboração com o pintor Mário Botas, que, pelo menos de relance, deverá ser necessariamente abordada), é um processo que podemos considerar concluído e/ou conseguido em Almeida Faria, também faz parte das considerações que no fim se apresentarão.

No terceiro capítulo, tenta-se iluminar uma faceta mais recente e menos conhecida da actividade de Almeida Faria, a de escritor teatral. Segundo já se disse, não é difícil perceber que também – ou deveríamos dizer sobretudo? – o autor teatral confirma a presença obsessiva das características do autor narrativo, sendo as duas obras teatrais mais importantes reelaborações de alguns romances da *Tetralogia*.

Finalmente, em apêndice, uma entrevista tenta explorar e esclarecer, dando a palavra ao próprio autor, questões como a génese da sua obra e o trabalho concreto de escrita.

\*\*\*

Ao longo deste estudo encontrar-se-ão frequentes termos de comparação, procurados entre autores portugueses e estrangeiros, e serão utilizados vários conceitos, todos eles como suportes teóricos à leitura (o mais imanente possível) das obras em questão. Em particular, como a polaridade do título indica, utilizar-se-ão, de maneira talvez heterodoxa, conceitos que fomos pedir emprestados às Ciências Sociais e à Psicanálise. O familismo é um conceito elaborado em 1958 por Edward Banfield a partir da análise de uma comunidade rural do sul de Itália (Banfield, 1958). Esta elaboração abriu caminho a debates e críticas que não interessam especificamente à análise literária. O que interessa é a conexão, numa determinada sociedade, entre o domínio público e a vida privada, onde a esfera pública, portanto cívica e política, se molda “à imagem e à semelhança do modelo da família patriarcal que lhe fornecia, de um lado, a imagem do poder e da autoridade e, de outro, da obediência e coesão social” (Esteves, 1998). No entanto, este cenário social é muito parecido com o que vem retratado na *Tetralogia Lusitana*, rico em implicações psicológicas ao nível da delineação e interacção das personagens.

Por outro lado, o uso da psicanálise no âmbito da crítica literária foi, desde Freud para cá, útil, fecundo, mas também melindroso e também objecto de controversas discussões. Por enquanto, digamos apenas que, ao contrário de Freud – que no seu ensaio sobre Dostoievskij e o parricídio declarava querer retratar o escritor, o neurótico, o moralista e o pecador (Freud, 1991) – nós limitámo-nos a retratar o escritor, entendendo por escritor uma certa forma de organização de cada elemento do texto literário. Organização que, como se sabe, pode transcender o trabalho consciente e intencional do escritor empírico, mas que vai confluír numa *intentio operis* (Eco, 1990), isto é, um conjunto de factores significantes internos ao texto, mais ou menos estratificados e cuja análise pode ajudar a descortinar, sem que isso nos leve a detectar tal escritor empírico, como se ele estivesse escondido atrás do seu material inspirativo. Como Jacques



Derrida (2005) relembra, também o texto em si tem um subconsciente.

# 1. Contextualização geracional da obra de Almeida Faria e sua recepção crítica.

## Desde a voz intersticial ao teatro de vozes.

### 1.1 Percurso bio-bibliográfico

uma voz existe intersticial. há trevas à tua volta e tu não és. serás um dia.

É este, com a pontuação que caracteriza todo o romance, o *incipit* de *Rumor Branco* (Faria, 1992). São três breves frases que marcam o início do percurso literário de Almeida Faria. Arranque significativo sob vários aspectos, porque revela um jovem escritor (19 anos na altura da publicação) à procura de uma voz, e porque apresenta uma situação, digamos assim, uterina: um ser que “será um dia” e que está envolto na escuridão e rodeado por vozes, sons, rumores abafados... “Rumores brancos”. É ao mesmo tempo a profecia e o baptismo de uma personagem *in progress*, que por isso tem um nome de profeta e outro de baptista: Daniel João.<sup>1</sup> Dois nomes, muitas hipóteses de vida, pois o autor com o seu verbo, como no *Génesis*, cria-o e entrega-lhe muitos mundos possíveis. Em seis capítulos-fragmentos encontramos seis situações diferentes: o mundo burguês da capital, o da província, e ainda o proletariado, uma tentativa de revolução e a consequente prisão. Durante seis “dias” este homem é um e múltiplos; no sétimo, o seu autor descansa e reporta fragmentos de diário do mesmo Daniel João. É como se Almeida Faria cruzasse, num livro só, sete capítulos de outros tantos livros possíveis, “desafiando com isso o leitor a construir, ele, uma estória” (Magalhães, 2002, p. 386), exigindo-lhe uma “leitura activa, re-criadora” (Berardinelli, 1973, p. 33). O resultado final,

---

<sup>1</sup> A referência à Bíblia torna-se explícita nas primeiras linhas do fragmento IV: “Daniel o profeta o baptista João aguarda cedo e sempre aguardará” (Faria, 1992, p. 65).

diz Vergílio Ferreira no prefácio ao livro, é um “compromisso entre uma narrativa construída, definida, e a massa original das formas que se anunciam” (Ferreira, 1992, p. 11).

*Rumor Branco* foi um caso literário. Escrito por um rapaz, encontrou um mentor no seu ilustre professor de liceu, Vergílio Ferreira, ganhou o Prémio Revelação da Sociedade Portuguesa de Escritores e deu início a uma polémica entre o próprio Vergílio Ferreira e o crítico Alexandre Pinheiro Torres, nas páginas do *Jornal de Letras*.<sup>2</sup> Esta polémica, para lá das fáceis etiquetas como neo-realismo e existencialismo, vê contrapostas duas concepções da forma-romance e da maneira de o construir. Vergílio Ferreira, ao traçar a genealogia literária deste livro, para além das justas referências aos autores da vanguarda histórica do princípio do século XX, para justificar-lhe o excessivo abstraccionismo da forma cita o então vanguardista *nouveau roman*. No entanto, do ponto de vista formal, o primeiro Almeida Faria, visto hoje, parece remeter para o contemporâneo romance francês apenas no que diz respeito a uma certa tematização do percurso da criação literária, que surge do silêncio e dá existência a uma voz (Del Lungo, 1997), a tal “voz intersticial”, como se quisesse:

commencer par des bruits de bouche et de glisser progressivement vers des paroles articulées jusqu’au moment où l’auditeur sans se poser aucune question participe à ton histoire (Pinget, 1955, p. 16)

Daí o *nouveau roman* segundo Almeida Faria preferir uma hipotética “escola do ouvir” à mais famosa “escola do olhar” de Robbe-Grillet e outros, pois o autor dá muito mais importância ao elemento sonoro do que ao elemento visual para a construção (ou desconstrução, se quisermos) das suas narrativas. Quem na altura o atacava também detectava pormenores interessantes que, por vezes, escapam a quem o defende: Alexandre Pinheiro Torres define a sua prosa como “poesia neo-romântica de alto

---

<sup>2</sup> Um relato exaustivo desta polémica, que agora pode ser lida em apêndice a *Rumor Branco* (Faria, 1992, pp. 115-161), encontra-se em *Polémica em Torno de Rumor Branco de Almeida Faria: Discurso e Contra-discurso* (Rodrigues, 1998).

nível”, e a associação à escrita poética<sup>3</sup> e, sob vários aspectos, neo-romântica (porque titânica, rebelde, erótica, sempre dramática ou ironicamente à procura de um Ser originário perdido), ficará cada vez mais patente nas obras sucessivas. Aliás, Pinheiro Torres não nega o talento do jovem autor. Simplesmente, não se entusiasma e tende a considerar *Rumor Branco* uma experiência para guardar na gaveta, à espera de melhores provas, de romances, por assim dizer, autênticos.

E, de facto, o autêntico grande romance não tarda a chegar, pois *A Paixão* (Faria, 1982a) é de 1965. Sem abandonar o juvenil afã inovador, mas deixando para trás uma certa atitude esquemática de vanguarda programática, *A Paixão* aparece como o romance que o meio literário português há muito aguardava; a prova definitiva de que a contraposição entre angústia metafísica e repressão social, condição existencial e condição histórica, em duas palavras (talvez demasiado sintéticas): neo-realismo e existencialismo, podia ser ultrapassada ou conciliada. Sobre o trabalho de assimilação destas poéticas, escreveria mais tarde Eduardo Prado Coelho: “Elaborou-as todas numa assimilação pessoal a que não podemos negar uma profunda originalidade” (Coelho, 1979, p. 85), e ainda Cristina Robalo Cordeiro Oliveira:

A marca mais profunda existente n’*A Paixão* é a que tenta a conciliação do fundo ideológico do Neo-Realismo português com uma nova técnica romanesca que revoluciona o tratamento do texto, motivada por uma crise de consciência, uma evidente inquietação estética e espiritual do artista criador (Oliveira, 1982, p. 30).

No fundo, a escrita de autores como Vergílio Ferreira ou Urbano Tavares Rodrigues já ia nesse sentido, mas é uma tendência que em Almeida Faria ganha força com a inovação de uma escrita jovem, sintética e

---

<sup>3</sup> Como ainda se mencionará (mas vale a pena repetir) no excurso crítico, a recepção por parte da crítica e do público de um autor hoje considerado um marco na história do romance português, nos anos '60 ficou por vezes indecisa entre considerá-lo poeta ou romancista. Em 1964, por exemplo, trechos de *Rumor Branco* apareceram numa *Antologia de Poesia Universitária* publicada pela editora Portugália (Berardinelli, 1973).

incisiva, passada através de um processo de síntese e concentração da palavra que olha para a poesia como outro pólo de inspiração.

Falando em pólos de inspiração, mesmo sem querer assumir plenamente o ponto de vista dos estudos comparados, é impossível não destacar algumas específicas influências literárias sobre a obra do autor. Um dos nomes mais recorrentes, sobretudo nesta fase, é o de William Faulkner. *A Paixão* é um livro cujas dívidas à leitura de Faulkner são assumidas e bem reinterpretadas no contexto português; é uma versão mais “enxuta” do barroquismo do escritor americano. Faulkner aparecia citado já no prefácio de Vergílio Ferreira e, ainda em 1963, Luís de Sousa Rebelo, enquanto tradutor do escritor americano, detectava precisamente em Guimarães Rosa e Almeida Faria os primeiros continuadores, em língua portuguesa, da prosa faulkneriana (Rebelo, 1963, p. 21).<sup>4</sup> Hoje, como ontem, é evidente que até a disposição da frase (com aquelas discutíveis localizações do adjectivo que tanto irritavam Pinheiro Torres) revela vestígios de leituras em inglês, ou mesmo das traduções barrocas de Jorge de Sena.<sup>5</sup> E há mais marcas da leitura do velho escritor do Mississipi neste segundo título do jovem autor português. Como em *As I lay dying*, *A Paixão* é um encaixe de monólogos cujo mosaico completo dá o retrato de uma família da burguesia rural alentejana. Temos o lavrador, pai autoritário e marido infiel; temos a mãe terna mas fraca; temos os filhos, rebeldes frustrados os mais velhos, inquietas e acoissadas por pesadelos contínuos as crianças; e ainda os criados e, em pano de fundo, a vida da vila, toda empenhada na celebração dos ritos da Páscoa. O torpor das personagens é abalado por um incêndio que lhes atinge a herdade, enquanto um dos filhos, João Carlos, em polémica com o meio provinciano e com o mundo familiar, abandona a casa e foge para Lisboa. Acção muito reduzida para um romance em que a

---

<sup>4</sup> Como veremos, esta intuição inicial será desenvolvida no prefácio ao romance *Lusitânia* (Sousa Rebelo, 1987).

<sup>5</sup> Escritor que, enquanto tradutor de *Palmeiras Bravas*, não evita algum *tour de force* linguístico como “colecção de *partidas facas*”, “saíram à porta juntos, para a varanda escura, *dentro do vento* escuro”, “no irrisório murmúrio do *expectante vento*” (Faulkner, 1961, pp. 61, 231, 236; sublinhados meus).

verdade psíquica das personagens e a evidência física dos significantes são mais importantes do que a *fábula* e o próprio enredo.

Todavia, este pequeno episódio, que n' *A Paixão* tem um final aberto, terá seguimento em *Cortes* (Faria, 1982a), terceiro romance do autor e segundo da *Tetralogia Lusitana*, em que João Carlos atravessa o Tejo, completando a fuga para Lisboa e juntando-se à sua namorada, Marta, enquanto o pai, Francisco, é morto num confronto com os seus trabalhadores na herdade dos Cantares. A motivação deste homicídio, ou melhor, deste confronto que acaba em tragédia, é uma consequência das acusações lançadas pelo patrão contra os trabalhadores, presumidos responsáveis do fogo que, no dia anterior, destruíra parte da herdade, mas é difícil não notar que estamos perante mais uma subtil marca faulkneriana, e ao mesmo tempo perante uma significativa divergência que se revela por contraste, talvez um bom exemplo daquilo que Harold Bloom (1973) define, socorrendo-se da terminologia dos atomistas gregos, como *clinamen*, isto é, a apropriação desviante de material narrativo de um escritor predecessor: em *As I lay dying* os monólogos fazem de moldura ao enterro da mãe, aqui adiam a descrição da morte violenta do pai. O morto muda, e a situação terá implicações interessantes para um trabalho que queira explorar as simbólicas dinâmicas familiares num determinado universo ficcional.

*Cortes* foi escrito por Almeida Faria ao longo dos anos sucessivos à publicação do livro anterior, mas o autor, que desde o princípio pensava numa trilogia à maneira dos clássicos gregos – mais um *côté* hegeliano e talvez marxista, com os romances a funcionarem entre si dialecticamente como tese, antítese e síntese – só chega a dar-lhe a redacção definitiva e a publicá-lo em 1978. Entretanto viera o 25 de Abril e a Revolução dos Cravos, e já em *Cortes*, apesar de o livro estar ainda muito ligado ao projecto inicial, pelo menos ao nível da concepção estrutural, há claros vestígios de uma nova rajada de liberdade ao nível linguístico, sendo bastante evidente o maior *à-vontade* com que o autor escreve tocando registos, desde o político (fala-se claramente de explorados e de repressão) ao “obsceno”. Tudo obviamente impensável poucos anos antes.

Este período entre *A Paixão* e *Cortes*, para o autor, é também uma fase de intensas experiências culturais, desde as residências como bolseiro no *International Writing Program*, em Iowa City, e no *Berliner Künstlerprogramm*, até ao encontro com Samuel Beckett, que em 1978 encenava e ensaiava em Berlim uma versão de *Endgame*. Pelo meio, a eclosão do PREC em Portugal. Fase politicamente conturbada, mas também acompanhada por um grande *elán* criativo. Um dos contributos literários de Almeida Faria, enquanto intelectual, à década de Setenta, para além do citado romance e de alguns textos soltos (como o irónico relato, decalcado sobre o *Relatório Para uma Academia* de Franz Kafka, de uma performance de Alberto Pimenta, fechado numa jaula de macacos do jardim zoológico de Lisboa; cf. Faria, 1977) é a organização e tradução de uma antologia de poemas políticos do alemão Hans Magnus Enzensberger, com esta nota posta discretamente no paratexto (a contra-capas do livro), sinal de uma vontade urgente de tomar a palavra, mas talvez sinal também de uma inicial necessidade de tomar distâncias daquilo que já resulta conotado como “obsessão”:

Porque a política é a sua *obsessão dominante* e porque hoje em Portugal não há a poesia política que seria precisa, fiz a presente selecção, cujo título é de minha responsabilidade (Enzensberger, 1975, itálico meu).

É nesta antologia poética que a realidade factual entra prepotentemente num livro de Almeida Faria, escritor que, a julgar pelos romances até aí publicados, pareceria mais próximo da poesia de um T. S. Eliot, com a sua carga de mitos e de relações simbólicas, oblíquas, com a realidade. Uma realidade, esta do poeta alemão, que agora surge em todos os seus detalhes prosaicos, “narrada”, e não “cantada”, num tom entre o moralizador e o goliardesco, especialmente quando revela o seu gosto pelo discurso irreverente e coprológico (como no poema *a merda*, que fecha a selecção).

Os nomes, os pormenores, o escândalo e a moralização, a irreverência e a coprolalia, juntamente com uma cuidada cronologia dos eventos históricos portugueses, entrarão neste projecto narrativo *in fieri* de Almeida

Faria a partir do terceiro volume, *Lusitânia* (Faria, 1982a), daquilo que ainda é uma *Trilogia Lusitana* e que, com este título, será também publicada pela Imprensa Nacional/Casa da Moeda.

Este romance marca uma viragem tanto no estilo do autor como no enredo narrativo. Publicado em 1980, lança um olhar retrospectivo sobre a revolução de '74 e introduz, precisamente, os acontecimentos revolucionários na narração, mas misturando cronologia histórica (por exemplo a tentativa de golpe spinolista de Março 1975) com a fantasia mais romanesca, como nos capítulos de abertura em que, através das cartas de Marta e João Carlos, somos informados que os dois foram raptados por misteriosos bandidos árabes e leiloados a um aristocrata veneziano que os leva, na mesma noite, para o seu palacete em Veneza. Os que ficam (André e Arminda) contam, por sua vez, como viveram o 25 de Abril e “o primeiro 1º de Maio” ou como vivem (Marina, neste caso) o luto pela morte de Francisco. A narração acaba num outro Domingo de Páscoa, o de 1975, com João Carlos, entretanto regressado para junto de uma família que, para além de perder os chefes (o pai morreu e André está prestes a partir), perdeu também os criados (Piedade despediu-se, o velho Moisés suicidou-se).

Em *Lusitânia* a sucessão de monólogos ou de textos em discurso indirecto livre que caracterizava os dois títulos anteriores, portanto a que poderíamos definir como fase “pré-revolucionária” da escrita de Almeida Faria, apesar de não desaparecer completamente, partilha agora o seu “espaço editorial” com o aparecimento do diálogo. Mas é um diálogo de uma espécie particular: o diálogo epistolar, portanto, sucessão de monólogos dialogantes a distância que ora se encontram, ora se desencontram. Dir-se-ia que, com a morte do pai e a eclosão do movimento revolucionário em Portugal, as personagens tomam finalmente a palavra. Escrevem, escrevem-se, observam, opinam, pois trata-se de cartas em que revelam a sua visão dos factos privados e dos acontecimentos históricos que estão a viver. Com efeito, estas personagens entram na história, pois a Páscoa simbólica e indefinida do primeiro título (de 1965) aparece agora como sendo a do crucial mês de Abril de 1974, criando deste modo uma temporalidade historicamente plausível, uma “singular inverosimilhança



[...] retrospectivamente reproduzida” (Gusmão, 1986, p. 13), que se torna verosímil só dentro do espaço da criação literária, e de uma obra que se foi criando ao longo de quase vinte anos. Neste romance assistimos à tentativa da mesma família de resistir à morte do pai e às primeiras insurreições dos trabalhadores agrícolas contra os proprietários. Alguns aderem entusiastas à revolução, como a irmã mais velha, Arminda, que segue o namorado Samuel, jovem militante comunista; ou ainda Sónia, amiga de Arminda e namorada de André, que decide participar activamente na transição revolucionária no seu país, Angola, para lá regressando e de lá enviando cartas que já deixam entrever o eclodir de uma guerra civil sangrenta. Outros fecham-se cada vez mais no seu universo, como os putos, acoitados por fantasias mórbidas e pesadelos; a mãe, verdadeira *mater dolorosa* que persegue os filhos com o seu pranto; o velho Moisés que, apesar da sua condição social subalterna, ainda se identifica com os velhos tempos e, sentindo-se inadaptado, acaba por suicidar-se.

Todavia o romance abre-se, como já foi dito, com um toque absolutamente romanesco e divertido: durante um passeio à beira Tejo, J. C. e Marta são raptados por um grupo de árabes não bem identificados e vendidos a Carlo Italo Mocenigo, que os leva para Veneza. Nessa cidade mágica, a condição de reféns é aliviada não pelo itálico *dolce far niente*, mas sim pela abertura à cultura europeia, entre as sugestões do antigo e a vanguarda. Quer dizer que as supostas vítimas se transformam numa espécie de modernos estudantes *au pair* em viagem de estudo numa fascinante, antiga cidade europeia onde se completa o seu *Bildungsroman*. A partir de uma velada alusão sadiana (as páginas “portuguesas” do torrencial romance epistolar *Aline et Valcour*), a fantástica inverosimilhança, que exige do leitor uma dose de *willing suspension of disbelief*, representa talvez um dos mais significativos testemunhos literários da impossibilidade de fuga de um país ditatorial ao qual faltavam apenas poucos dias para implodir. As cartas que relatam esse rapto trazem as datas de 14 e 15 de Abril de 1974 e, como se disse, são o *incipit* do romance. Romance que, em vez de sintetizar hegelianamente os acontecimentos da inteira trilogia, abre para a dúvida e o não-dito, pois

acaba com um fragmento de carta e um final absolutamente aberto. Poucos anos mais tarde (a primeira edição é de 1983) aparecerá o quarto livro, cuja ideia surgiu de um encontro com leitores brasileiros que perguntavam ao autor o que era feito das personagens femininas num país finalmente em democracia. Foi este ouvir falar das personagens como se fossem pessoas reais que convenceu Almeida Faria a mantê-las vivas. E será então *Cavaleiro Andante* (1983) a fechar a *Tetralogia* com J. C. (entretanto regressou relutantemente para junto da mãe, depois da notícia da morte do pai) que começa a trabalhar como comissário de bordo de uma companhia aérea, e André que vai para o Brasil procurar fortuna, mas lá encontrando a morte, por doença que o texto sugere ser leucemia.

Com o fecho da *Tetralogia*, as polémicas iniciais, acompanhadas pelo reconhecimento do meio literário,<sup>6</sup> da crítica e do público, não apenas português,<sup>7</sup> a obra narrativa de Almeida Faria pareceu de repente estancar e limitar-se a alguns breves textos.

*Vanitas* (Faria, 2007), por exemplo, é um conto inspirado na figura do magnate e colecionador de arte de origem arménia, Calouste Gulbenkian, e foi publicado pela primeira vez na revista *Colóquio/Letras*, em 1996. Mais recentemente, uma versão ligeiramente ampliada do mesmo conto apareceu em volume autónomo, acompanhado por um homónimo tríptico de quadros da autoria de Paula Rego, mais as reproduções dos inúmeros quadros citados, de Ghirlandaio, Rubens, Fantin-Latour e outros, pois o verdadeiro protagonista do conto, para além da situação narrativa onírica (um colecionador, identificável com o antigo dono da casa, aparece como fantasma, no seu palácio, a um jovem pintor convidado para uma exposição pessoal), será mesmo a pintura e os seus efeitos em quem a ama e aprecia.

Inspirado por uma estadia real do autor no palacete parisiense de

---

<sup>6</sup> Depois do prémio da Sociedade Portuguesa de Editores a *Rumor Branco*, Cortes ganhou o Prémio Aquilino Ribeiro da Academia de Ciências de Lisboa, *Lusitânia* o Prémio Dom Dinis da Fundação da Casa de Mateus e *Cavaleiro Andante* o Prémio de Ficção da Associação Portuguesa de Escritores.

<sup>7</sup> Desde a edição alemã de *A Paixão* (1968), os livros de Almeida Faria têm sido traduzidos nas mais diversas línguas: francês, italiano, sueco, grego etc...

Gulbenkian, por ocasião da inauguração da exposição *Spleen*, dedicada aos desenhos que o falecido Mário Botas, por sua vez, dedicara ao *Spleen de Paris* de Baudelaire,<sup>8</sup> este conto remete-nos, de facto, para a relação do seu autor com a pintura e, em particular, com a pintura de Botas.

Desde o princípio da década de Oitenta, Mário Botas associou-se indelevelmente, na memória visual dos leitores, aos livros de Almeida Faria, tendo o pintor ilustrado os romances do escritor na altura da publicação, em 1982 pela Imprensa Nacional, da então *Trilogia Lusitana*. Nasceu aí uma simbiose criativa que fez com que hoje associemos todos os títulos de Almeida Faria a uma capa de Botas. Aliás, os dois artistas praticaram também o procedimento contrário: não só desenhos inspirados num texto literário, mas também um texto literário inspirado num desenho. De facto, o que tinham em comum era principalmente um certo gosto pelo fantástico e pelo onírico. Olhando com atenção para a obra de Almeida Faria – tirando o experimentalismo da estreia e a excepção de um conto, *Peregrinação* (Faria, 1967),<sup>9</sup> que se apresenta assumidamente como um sonho fantástico do narrador, ilógico e rico em traços interessantes para perceber o futuro autor de *Lusitânia*, porque já aparecem elementos que retornarão no universo fictício do autor (por exemplo uma espécie de Veneza mágica, mas, neste caso, extremamente feia) – a vertente fantástica, até então, resultava sobretudo ligada às crianças e aos seus sonhos, portanto o onírico se justificava realisticamente como sendo o sonho deste ou daquele personagem, não afectando a sólida visão da realidade, social e histórica, veiculada pelos romances. Será então a colaboração com Botas e a escrita de textos literários a partir dos seus desenhos que baralhará as cartas entre ficção fantástica e relato realístico na escrita literária de Almeida Faria.

Ele próprio, numa entrevista de 1983, já parece reconhecer a existência

---

<sup>8</sup> Mais um testemunho desta relação entre escritor e pintor e, em particular, desta exposição já póstuma, é o ensaio *Do Poeta-pintor ao Pintor-poeta* (Faria, 1988).

<sup>9</sup> Apesar de publicado só em 1967, o conto traz também uma data muito próxima do primeiro romance e anterior ao segundo: Outono de 1963.

de duas fases ou de dois filões possíveis. À pergunta (de Clara Ferreira Alves) sobre o “reino da imaginação total” do conto *Os Passeios do Sonhador Solitário*, o autor responde:

Veio do meu gosto pela literatura fantástica [...]. De resto, julgo que no futuro irei mais para essa linha, tão pouco explorada pela nossa literatura (Alves, C. Ferreira 1983, p. 16).

A primeira (com a ressalva citada do juvenil *Peregrinação*) experiência a ir precisamente “para essa linha” tinha sido, portanto, *Os Passeios do Sonhador Solitário* (Faria, 1982b), conto escrito a partir do desenho de *Botas Mise au Tombeau*. A segunda, que o pintor não chegou a ver publicada por causa da doença que o vitimou aos 30 anos (leucemia, a doença do sangue, note-se, sugerida como causa da morte de André), será *O Conquistador* (Faria, 1994), último romance, até à data, de Almeida Faria, publicado em 1990 e inspirado em desenhos que – pormenor muito interessante para um discurso sobre erotismo – Botas teria começado com o intuito de ilustrar *L’histoire de l’oeil*, de Georges Bataille (Vasconcelos, 2002).

Apesar de não ser nem tão explícito nas descrições, nem tão obcecado pelo culto da ginástica erótica mais rebuscada, como o livro de Bataille, dentre todas as características do género erótico, *O Conquistador* conserva uma particular progressão dos eventos, um *crescendo* de experiências sexuais que marcam a formação do jovem Sebastião, rapaz aparecido em circunstâncias misteriosas na praia da Adraga, perto de Sintra, numa noite de 19 de Janeiro, e logo identificado por alguns como sendo a reencarnação do Desejado. Ao contrário do ilustre homónimo, porém, este Desejado também deseja, e lança-se desde muito cedo numa série de conquistas exclusivamente amorosas e bem pouco fiéis a qualquer ideia de império ou de divulgação da santa fé.

Depois deste romance breve, concluído com uma citação cervantina que poderia sugerir uma segunda parte todavia ainda inédita, o resto foi silêncio, embora não absoluto se considerarmos, por exemplo, o citado

*Vanitas*, que bem se pode incluir como nova incursão no mundo da literatura moderadamente fantástica, incursão mais uma vez realizada sob a alçada de Botas.

Durante estes longos anos de silêncio não absoluto, Almeida Faria tem-se dedicado a uma paixão que desde sempre o acompanhara como espectador: o teatro. Amor que, se quisermos, se encontra balizado entre uma representação marcante de *À Espera de Godot* vista, ainda muito novo, em Évora, e o citado encontro pessoal com Samuel Beckett, em 1978. A exploração deste género de escrita é coerente com a pesquisa estilística que tinha levado o autor a experimentar o romance epistolar. Tanto num caso como no outro, a vontade assumida é a de preencher uma lacuna deixada pela opressão política da Inquisição, primeiro, e do salazarismo depois. Se, já no caso do romance epistolar, lamentava o autor que este género tenha sido reprimido em Portugal pela Inquisição num período histórico em que florescia por toda a Europa,<sup>10</sup> também o teatro em Portugal teria sido vítima do mesmo carrasco (cf. entrevista em apêndice).

Portanto não é nada estranho, aliás é lógico que, *mutatis mutandis*, o autor se aproxime, sim, do teatro, mas para regressar ao universo romanesco da *Tetralogia*. Daí resultarão duas experiências teatrais inspiradas em parte no material narrativo presente em *A Paixão, Cortes e Lusitânia*.

A primeira é *Vozes da Paixão* (Faria, 1998), que nasce do desafio de Jorge Silva Melo para adaptar o romance ao teatro. A peça estreia a 20 de Março de 1997 em Lisboa, no Centro Cultural de Belém, encenada por Diogo Dória, também actor no papel de Francisco. O texto, publicado um ano mais tarde, difere do espectáculo como o estudo da teatrologia difere da literatura dramática, mas é o testemunho mais interessante para percebermos a evolução e também uma certa regressão do autor, ou seja todo o leque de atitudes e de reacções perante um romance escrito mais de trinta anos antes. No fundo, *A Paixão* era um romance de monólogos, algo

---

<sup>10</sup> Afirmação repetida em várias ocasiões. Veja-se, por exemplo, a entrevista com Michel Host (1992, p. 14) e a entrevista em apêndice.

intrinsecamente teatral à nascença, assim como a opção de escrever teatro em versos livres tem as suas raízes, como vimos anteriormente, na vocação poética do romancista.

A segunda experiência surge no ano de 1999, 25º aniversário da Revolução dos Cravos. A numerologia mais ou menos simbólica dos aniversários históricos – pujante sugestão para um autor capaz de escavar o símbolo, mas também proceder ao seu esvaziamento – leva a que, por todo o país, se organizem grandes comemorações e festejos. A Editorial Caminho pede obras a alguns autores do seu catálogo para uma “coleção fechada”: *Caminho de Abril*. O contributo de Almeida Faria para a iniciativa editorial é *A Reviravolta* (Faria, 1999), drama teatral, mais uma vez em verso, no qual reaparecem só quatro personagens conhecidas dos leitores da *Tetralogia Lusitana*: o velho Moisés, a cozinheira Piedade, a patroa Marina e seu filho André. O elenco reduz-se e o teatro de Almeida Faria torna-se cada vez mais parecido com música de câmara. Desta vez há elementos novos, como o protesto dos trabalhadores agrícolas que irrompe e se faz ouvir, enquanto a situação dramática se alimenta de elementos parcialmente presentes nos primeiros três livros da *Tetralogia*.

Existe ainda uma experiência, para Almeida Faria, a meio caminho entre teatro e livro: *À Hora do Fecho* (Faria, 2000), diálogo teatral que, em certos aspectos, relembra as *Pequenas Obras Morais* de Leopardi, ou seja, um teatro pensado mais para a página escrita (ou dita) do que para a cena. Em *À Hora do Fecho* imagina-se um encontro, que nunca se deu, mas que poderia ter-se dado, pouco tempo antes da morte de ambos, entre Oscar Wilde e Eça de Queirós numa sala do Consulado Português de Paris, onde sabemos que o romancista português desempenhava a sua função de cônsul e onde, de repente, aparece o escritor irlandês a pedir um visto, com o intuito de fugir para Portugal depois do escândalo e da prisão. Os dois artistas trocam impressões desencantadas sobre a realidade dos respectivos países e marcam um encontro futuro que, porém, nunca acontecerá, devido à morte que os separará para sempre.

Assim, esta “hora do fecho”, peça sobre o possível encontro de dois

fantasmas,<sup>11</sup> fecha de momento a actividade criativa de Almeida Faria.<sup>12</sup> Desde o aparecimento daquela voz intersticial, até este final em que a morte paira sobre mais um diálogo falhado, as vozes da obra de Almeida Faria parecem perdidas numa procura, numa demanda de algo mais inalcançável do que o Graal dos “cavaleiros andantes”. O Ser, a unidade perdida e desejada, parece ser uma unidade osmótica em que o diálogo, outrora possível, se tornou fragmentário e impossível. Restam as vozes que, até no teatro, são frequentemente condenadas ao solipsismo. E resta o diálogo, também ele afastado, sempre protelado, com o leitor e com o crítico.

## 1.2 Breve excurso crítico

A fortuna crítica de Almeida Faria coincide com a sua estreia literária, pois, como já foi referido, a publicação do seu primeiro romance, *Rumor Branco*, não passa nada despercebida, pelo contrário, desencadeia uma polémica entre dois protagonistas da vida cultural portuguesa daqueles anos: Vergílio Ferreira e o Alexandre Pinheiro Torres. A *querelle* prolongar-se-á durante algumas semanas nas páginas do *Jornal de Letras* e terá ainda alguns retornos de chama em 1994.

Hoje, os termos bastante conhecidos desta polémica, entretanto reeditada como apêndice ao mesmo romance, nem sempre são pertinentes e interessantes, porque, a determinada altura, revelam uma certa *vis* pretextuosa que põe de lado o primeiro objecto da discussão, o romance do nosso jovem autor, e descamba numa espécie de ajuste de contas entre os dois intelectuais mais velhos que, de forma um tanto ou quanto

---

<sup>11</sup> Publicada num volume colectâneo em homenagem a Eça de Queirós, cf. Lima (org.), 2000.

<sup>12</sup> Sabemos que o autor trabalha há vários anos numa segunda parte de *O Conquistador* e também numa peça chamada *Homero*, mas nada disso ainda veio a lume.

esquemática, mas não de todo descabida, associamos aos opostos posicionamentos estéticos do existencialismo e do neo-realismo. Todavia é preciso repetir que, enquanto se cingem à análise da escrita de Almeida Faria, tanto Ferreira como Pinheiro Torres revelam intuições interessantes para quem queira traçar uma espécie de filiação do autor "recém nascido". A começar por Ferreira que, denunciando a presença de uma dose moderada (só formal, mas não de conteúdo) de *nouveau roman* francês e a influência, desta vez em dose maciça, da sagrada trindade de Faulkner, Joyce e Beckett, no seu breve prefácio põe desde logo as cartas na mesa. As mesmas cartas que a crítica sucessiva, ao debruçar-se sobre o assunto, voltará a baralhar, mas nunca a descartar.

Os outros prefácios aos sucessivos livros da *Tetralogia* apontam para vários aspectos de uma obra observada no seu ser *in fieri*. Eduardo Lourenço (1987), escrevendo a introdução ao *Cavaleiro Andante*, já pôde lançar retrospectivamente o olhar sobre o conjunto dos quatro romances e colher tanto a dimensão mítica como a problemática, historicamente definida, da incomunicabilidade entre personagens, pois, apesar da recuperação do romance epistolar, das numerosas cartas entre as protagonistas e de uma readquirida dimensão fática e conativa da língua, os personagens parecem ainda condenados a uma vida de mônadas.

Prosseguindo *a rebours* na leitura dos prefácios, Luís de Sousa Rebelo realça como, desde a sua estreia:

Almeida Faria dilatava os horizontes do género romanesco em Portugal, recuperando o experimentalismo de Raul Brandão, numa perspectiva de leitura do Nouveau Roman (Rebelo, 1987, p. 9).

Outro mérito do crítico é o ter introduzido na história das interpretações críticas da obra de Almeida Faria uma reflexão mais elaborada sobre a influência de William Faulkner, um autor cuja influência na moderna narrativa portuguesa ainda não foi completamente analisada e ponderada. Os vestígios de Faulkner na escrita de Almeida Faria, segundo Rebelo, são patentes em dois aspectos:



[...] a ambiguidade de diversos estados de percepção através da mistura efectiva da linguagem do quotidiano com uma linguagem que traduz as pulsões subconscientes com todos os seus logros e tergiversações. [...] O segundo aspecto é de natureza ideológica [...] ele afirma-se em certo pendor bíblico, de discreta ressonância evangélica, que tem o calendário pascal como catalisador de integração discursiva (Rebelo, 1987, p. 11).

Manuel Gusmão (1986), por sua vez, dedica uma aprofundada análise textual a *Cortes* (lido sempre em paralelo com *A Paixão*), aí detectando uma espécie de promessa não mantida, ou quase desaparecimento: o da personagem Samuel, militante comunista e namorado de Arminda. O autor promete levar-nos a conhecer melhor esta figura que, no entanto, permanecerá à margem da narração ao longo de toda a *Tetralogia*, nunca chegando a tomar a palavra. Haverá oportunidades para voltarmos a falar desta justa intuição de Gusmão.

Outro prefácio é o que Óscar Lopes escreveu, em 1966, para *A Paixão*, abordando e esclarecendo a relação deste romance com a forma-romance (Lopes, 1986). Questão que ainda regressará em outras intervenções críticas.

De facto, o conjunto crítico sobre os textos em questão não se limita aos paratextos das várias edições. Tanto a chamada crítica “militante” – a dos jornais e das revistas – como a crítica académica têm estudado a obra deste autor. A primeira saudando o escritor genial, mas não dissimulando uma certa desorientação perante as dúvidas que o autor levantava sobre questões formais, como quando João Gaspar Simões (1963) se perguntava se estava perante um Rimbaud ou um Radiguet, ou seja perante um precoce poeta ou um precoce romancista; resultado, de qualquer das maneiras, extraordinário, dado que Simões era o mais considerado e o mais severo dos críticos literários da época. Outros críticos, entretanto, lançavam-se na tentativa de enquadrar a sua obra de forma quase taxonómica, como acontece a Maria Aliete Galhoz (1966), tanta era a necessidade de classificar o objecto literário que, na narrativa portuguesa desses anos, representava uma novidade absoluta. Alguns anos mais tarde, a segunda

edição revista de *Rumor Branco* já é tratada pela crítica como um pequeno "clássico" do qual se estudam as variantes, tendo o autor optado por uma revisitação orientada pelo critério do corte e da redução.<sup>13</sup> A imprensa tem continuado a dedicar a sua atenção aos livros de Almeida Faria, apesar de estes serem cada vez mais raros. Mais recentemente, não se pouparam escândalos e acusações de fraca criatividade e cansaço ao autor de *O Conquistador* (Sepúlveda, 1990), mas também houve tempo para interessantes análises retrospectivas, como a de Margarida Alves Ferreira sobre a difícil oposição entre o "caótico indesejado e o ideal ansiado" na obra do autor (Ferreira, M. Alves., 1990).

A leitura destes livros enquanto livros de poesia mantém-se como hipótese possível também em anos mais recentes. É o caso do artigo de Cristina Silva (1992) ou do trabalho de Annabella Simões, que estuda efeitos consonânticos e vocálicos, todas as recorrências fónicas e o repertório imagético da *Tetralogia Lusitana* (Simões, A., 1998). Por outro lado, numa leitura de relance da então nova narrativa portuguesa, Manuel Simões aponta para o movimento *Poesia 61* como sendo o maior artífice da inovação das letras portuguesas, no contexto em que "nasce literariamente Almeida Faria" (Simões, M., 1984, p. 5), a partir de uma nova consciência da palavra que terá permitido uma abordagem "mais 'científica' da obra literária, contrapondo sobretudo a experiência linguística e o valor linguístico das palavras: escreve-se com as palavras e não com os sentimentos" (Simões, M., 1984, p. 4).

Conclui-se, portanto, que as páginas culturais dos diários e as revistas literárias anteciparam-se à crítica académica, que passou a aplicar à obra de Almeida Faria os instrumentos da análise estrutural, levando a cabo autênticas dissecações dos textos, sobretudo ao nível espaço-temporal, onde sobressai o choque entre o polimorfismo experimental e (mais ou menos propositadamente) indeciso de *Rumor Branco* e a unidade aristotélica dos dois seguintes.

---

<sup>13</sup> Sobre as desorientações e os desencontros da crítica perante um livro como *Rumor Branco*, veja-se em particular o ensaio de Maria Alzira Seixo (1986).

Assim, Margarida Ferreira Alves “vislumbra” o surgimento do texto literário como cosmos, ou seja ordem num universo narrativo à partida caótico (Alves, 1978), enquanto Cristina Robalo Cordeiro Oliveira realiza, em 1980, um primeiro estudo exclusivamente dedicado à *Paixão* (Oliveira, 1980), análise sistemática da diferenciação das várias personagens realizada pelo autor através do recurso a diversas técnicas diegéticas (por exemplo: a narrativa analéptica e o sonho, ou então a falta tanto de recordações como de sonhos, a diferenciar jovens, velhos e a criada Piedade). A mesma autora deste estudo acompanhará, ao longo dos anos, o trabalho de Almeida Faria, analisando a evolução da obra literária (Oliveira, 1982, 1983) e as posteriores metamorfoses dramáticas do romance de ‘65 (Oliveira, 1999a, 1999b).

Sobre a influência do *Nouveau Roman* no autor português escreveu ainda Chebassier-Mercier (1983), utilizando como prova documental o ponto de vista da focalização narrativa, ou seja “o ponto de vista do ponto de vista”.

Na senda da observação das transformações na obra de Almeida Faria entre mito e história colocam-se os ensaios de Diogo Pires Aurélio e de Gobbi.

O primeiro faz uma divisão binária da *Tetralogia*, com os dois primeiros títulos ligados ao mito da terra, e os outros dois “em que a estagnação e a solidez da terra dá lugar à fluidez das águas” (Aurélio, 1984), enquanto o trabalho de Gobbi, dentro do quadro teórico do romance histórico tal como Lucács e outros o definiram, analisa a tentativa de historiar “os Cravos” e, em geral, a representação da História e a sua degradação a “(in)significâncias quotidianas” (Gobbi, 1997, p. 127).

Numa outra perspectiva, Luís Carmelo detecta na *Tetralogia* uma espécie de coerente código escatológico (tema chave da sucessiva produção ensaística de Carmelo) que, utilizando e vertendo no quotidiano a sacralização do tempo litúrgico, fecha a parábola narrativa dos quatro livros entre uma alba mítica de Sexta-feira Santa e um Domingo de Advento. Mas dentro deste arco temporal sagrado e denso de significados potenciais estão personagens a braços com o falhanço do *hic et nunc*, cujo

exemplo talvez mais significativo seria o facto de o enunciado epistolográfico de *Lusitânia* e *Cavaleiro Andante* os condenar a “uma clausura implorativa, solitária, fechada à nudez da voz” (Carmelo, 1989).

A mesma questão dos impasses, e até da impossibilidade do diálogo no género epistolar revisitado pelo autor português é abordada por Júlio Conrado, que fala de “pulverização dos destinos dos sujeitos da nova diáspora lusitana” (Conrado, 1984, p. 103), e por H. M. de Medeiros Pereira Melo Sousa, que realça a vertente metaficcional de *Lusitânia* e *Cavaleiro Andante*, isto é, as afinidades e as divergências com o romance epistolar moderno tal como se foi formando pelo menos desde as *Lettres Portugaises* ao *Werther* (Sousa, 1997).

Maria de Lourdes Netto Simões, em *As Razões do Imaginário*, abordando a literatura como estratégia comunicacional, analisa as várias formas de *prise de parole*, ou seja de enunciação que muda ao mudar dos tempos e dos interlocutores dos diversos títulos do autor, sendo todas as histórias focalizadas “pelo lado da subjectividade dos seus personagens, por um real deslocado e restabelecido na linguagem” (Simões, 1998, p. 177). A análise vai desde *Rumor Branco*, cujo experimentalismo é visto quase como única “fala possível na ambiência portuguesa da ditadura” (Simões, 1998, p. 42), até à revolução, que não deixa de ser também linguística e formal, dos romances escritos depois da queda do regime, incluindo o último romance, já objecto de um estudo, esse *Conquistador* em que “entre o fantástico e o histórico, entre o sonho e a realidade acontece o ficcional” (Simões, 1991, p. 224).

A propósito de vozes narrativas, muito interessante é o ensaio de Maria Lúcia Lepecki,<sup>14</sup> que analisa o jogo entre as vozes dos monólogos e a voz, sempre presente em pano de fundo, de um narrador ora mais ora menos afastado e rasurado (Lepecki, 1988). Recurso característico da escrita de Almeida Faria que torna as suas obras sempre atípicas com respeito a todas as possíveis catalogações narratológicas.

---

<sup>14</sup> Apesar da data de publicação em volume, o ensaio remonta com certeza a uma época anterior, pois fala apenas de uma “trilogia” e não menciona *Cavaleiro Andante*.

Este aspecto foi abordado ainda, com conclusões que julgo divergentes, por Maria Alzira Seixo e Vasco Graça Moura. Para a primeira, parecendo mais próxima do conceito de “autor rasurado” de Lepecki, o recurso à carta:<sup>15</sup>

(simultaneamente utilizada como meio de diálogo, de reflexão e de descrição) pluraliza as primeiras pessoas narrativas, *relativizando o conceito de herói* (Seixo, 1986, p. 198; *itálico meu*).

Vasco Graça Moura, por sua vez, num texto tão breve quanto perspicaz, enceta uma *detection* policial da voz autoral atrás dos múltiplos “biombos” narrativos de *Lusitânia*. Quer se concorde quer não com esta procura e esta atribuição de uma ou múltiplas vozes a um romance como *Lusitânia*, há elementos significativos que é importante realçar. A análise de Maria Alzira Seixo é importante, sobretudo em vista de um discurso mais aprofundado sobre erotismo, esta ligação entre a quebra do sujeito burguês e a fractura revolucionária que já “não funciona afinal como happy end” (Seixo, 1986, p. 196) para o tal sujeito em que dimensão religiosa, política e erótica se articulam de forma indelével. Na análise de Graça Moura, por sua vez, ressalta a associação de *Lusitânia* ao *Mosteiro* de Agustina Bessa-Luís. Associação de ideias ou, se quisermos, salto lógico, justificado pelo autor através da referência a uma “elementar fenomenologia da leitura” (Graça Moura, 1982, p. 36), mas que hoje resulta ainda mais pertinente tendo em conta a evolução sucessiva da narrativa do autor. Se, por um lado, ele realizava a desfiguração do mito revolucionário, Agustina, por outro, faz a refiguração de outro mito (Graça Moura, 1982, p. 37), não podemos esquecer que este outro mito abordado n’*O Mosteiro* será alvo da “refiguração” irónica de Almeida Faria alguns anos mais tarde: Dom Sebastião.

A evocação da personagem de Dom Sebastião relembra-nos, sobretudo, as obras escritas já em plena década de Oitenta, onde a História

---

<sup>15</sup> Também para o ensaio de Maria Alzira Seixo vale a observação sobre datas de publicação feita na nota anterior.

(o 25 de Abril) se vai distanciando na memória e o fascínio pelo mito regressa nas alusões que encontramos já em *Cavaleiro Andante* e, definitivamente desconstruído, n' *O Conquistador*, romance que marca a saída, talvez só aparente, do universo da *Tetralogia*.

Rosa Sequeira, em nome da temática da "autognose nacional", aponta para a continuidade entre *O Conquistador* e a *Tetralogia*, afirmando que, com o seu romance mais recente, Almeida Faria tenta um "exercício de reavaliação do fundo mitológico do nosso imaginário comum e de rompimento com a sentimentalidade e o moralismo prevalecentes" (Sequeira, 1998, p. 146). Um importante intuição deste ensaio de Rosa Sequeira é a de associar a leitura do mito feita por Almeida Faria à ideia de Margarida Losa, segundo a qual Don Juan representaria uma "ameaça ao patriarcado quando este não se interessa pelo aspecto da dominação da mulher, usufruindo dela sem a considerar sua propriedade (Losa, 1981, *apud* Sequeira, 1998, pp. 147-148).

Vanessa Castagna (2002) lê *O Conquistador* como uma etapa lusitana das "andanças" do mito de Don Juan, enquanto o ensaio *Sob o Signo de Eros* (Gomes, 1999), sempre a partir do mesmo romance (já objecto de um artigo do mesmo Gomes, 1991), abre mais uma janela sobre o discurso do erotismo na obra do escritor. Mas o tema, apesar do título, parece quase subordinado ao discurso pós-modernista sobre modos, formas e consequências da intertextualidade. Neste ensaio, o erotismo, detectado predominantemente n' *O Conquistador*, funcionaria sobretudo como instrumento de interpolação e paródia do tema do herói pátrio (o rei "Desejado").

Neste sentido vão também as pesquisas de Costa Guimarães Alves dos Reis e de Eliane de Alcântara Teixeira (2004), que analisam o mito sebástico na obra de Almeida Faria. O primeiro texto (Reis, 2000), mais apetrechado do ponto de vista da teoria literária, descreve o romance de Almeida Faria como um exercício textual autocrítico e quase "autofágico", sendo a paródia um submodo do modo meta-ficcional, uma maneira radical de a literatura se pôr em discussão a si mesma no mesmo instante em que nasce e se desenvolve. O trabalho de Eliane Teixeira, por seu lado, torna-se

mais interessante enquanto análise de tipo sócio-antropológico, traçando uma útil digressão sobre o mito enquanto movimento messiânico que acompanha a ascensão e queda de um país.

A propósito de “queda”, e a propósito de uma evidente “questão nacional” que atravessa a escrita de muitos autores das décadas entre a ditadura e a democracia, ou seja, a partir da ideia de nação e do seu destino na escrita dos intelectuais portugueses contemporâneos, existem ainda os trabalhos comparativos (comparação de autores, literaturas e destinos cruzados, entre África e Portugal) de Isabel Pires de Lima (1997) e de Peixoto (1997). A primeira enquadra a obra de Almeida Faria, em particular *Lusitânia*, no âmbito da produção narrativa portuguesa do pós-25 de Abril; a segunda realiza um estudo comparativo entre o autor português e o angolano Pepetela. Tanto num caso como no outro, destaca-se um pessimismo de fundo, fruto de uma relação conflituosa entre o sonho da utopia e a realidade do fracasso histórico, bem representada pelas metáforas marítimas da nau encalhada ou da jangada à deriva, imagens que notoriamente perpassam as obras de muitos outros escritores como Saramago, Lobo Antunes, Graça Moura etc...

Contudo, se escolhermos a perspectiva sócio-política como perspectiva privilegiada para a análise literária, o trabalho mais interessante e conseguido parece ser o de Lilian Jacoto, que enquadra a narrativa de Almeida Faria no contexto da crise precisamente da ideia de nação (Jacoto, 2003) e da mais vasta crise do conceito de autoridade (Jacoto, 2005). Um pouco como nalguns dos casos acima mencionados (Maria de Lourdes Netto Simões, Cardoso Gomes, entre outros), o ponto de vista assumido é o de uma estudiosa brasileira que observa um fenómeno europeu e português. O poder é posto em crise graças à “revisão que opera da atuação do líder – quer político, quer familiar, quer ainda autoral – e dos mitos paternos alojados no inconsciente português” (Jacoto, 2005, p. 13). Jacoto detecta bem as ligações entre pai e patrão e as consequências do inevitável trauma para os filhos, explicando porquê o processo de libertação não chega a ser feliz, mas sim doloroso. Interessante, a este propósito, pelas suas implicações sexuais, a observação daquilo que parece um simples

trocadilho numa carta de *Lusitânia*: Marcelo Caetano é referenciado por Sónia como “catano”, mesmo no momento em que está a ser “tirado fora” do quartel do Carmo: “O falo que antes castrava é agora vítima de castração (Jacoto, 2005, p. 47). Nesta perspectiva, depois da queda de qualquer tipo de autoridade tradicional, aos jovens não resta senão procurar uma autoridade nova mas, infelizmente, bastante vaga e inalcançável, por isso vista como o novo graal (o que explicaria as referências à simbologia cavaleiresca de *Cavaleiro Andante*) de uma demanda destinada ao “rebaixamento paródico” e, por conseguinte, à derrota.

Como saga moderna, a Tetralogia encontra sua dramaticamente ausência dessas figuras paternas, [...] o drama se intensifica e se desdobra a partir da ausência dessas figuras tutelares. [...] Para esses jovens, que já não buscam [...] um pai substituto imaginário, mas um *filho exemplar*, isto é, um herói que mude o rumo dos acontecimentos, a autoridade se ergue como um novo graal, tão difícil e distante quanto o que seduzira a antiga corte arturiana. (Jacoto, 2005, pp. 98-100)

Na presente tese, muito próxima do ensaio de Jacoto no que diz respeito às interligações autoridade/família/sexo (também Jacoto cita abertamente alguns textos-chave de Freud) as conclusões divergem porque, precisamente a partir de Freud, se tenta demonstrar que a demanda de um novo graal não falha por causa do vazio deixado pela autoridade paterna, mas sim pela sua presença alargada e enaltecida precisamente depois da sua eliminação violenta.

### **1.3 O “livro único” de Almeida Faria**

Todos os autores citados, ou quase todos, decerto os mais recentes e retrospectivos, implícita ou explicitamente sentem e revelam que uma das singularidades da(s) obra(s) de Almeida Faria assenta neste seu atravessar e retratar uma fase histórica de Portugal que, por sinal, é uma das mais



importantes da sua história recente. É um documento literário mas também histórico, exemplo da percepção literária de um acontecimento histórico. O testemunho de Almeida Faria fala-nos das transformações do país não só pela maior ou menor evidência dos seus conteúdos (desde o nexo simbólico entre *pater familias* e ditador dos primeiros tempos até às claras referências aos acontecimentos históricos que se encontram nas obras publicadas já em democracia), como também pelo próprio jogo de afinidades e diferenças na abordagem estilístico-literária dos factos narrados ao longo das décadas. Desde as primeiras páginas, escritas e publicadas num dos períodos mais negros da época salazarista – entre a esperança eleitoral frustrada de Humberto Delgado e o início da guerra colonial – até às várias e mais recentes “revisitações democráticas” do 25 de Abril, o trabalho do escritor parece representar não só um interessante retrato de Portugal no tempo, mas também um exemplo do espaço literário português e da sua diversificada interacção com o espaço real e o tempo histórico do país.

No entanto, as evidentes diferenças não podem desviar o nosso olhar de uma certa homogeneidade de fundo daquilo que acima conscientemente citámos como “a(s) obra(s)” do escritor, realçando esta oscilação entre a diversidade e a unidade: uma espécie de tendência para compor um longo livro único, frequentemente polifónico, mas estruturalmente único. A unicidade da obra de Almeida Faria é algo diferente da homogeneidade que o leitor profissional (o crítico) ou até o leitor ocasional podem normalmente detectar nos diversos títulos de um autor. O próprio conceito de autor, relembra-nos Foucault, baseia-se nesta ideia de princípio de rarefacção ou de organização do discurso:

Entendido o autor, claro, não como o indivíduo que fala, o indivíduo que pronunciou ou escreveu um texto, mas como princípio de agrupamento do discurso, como unidade e origem das suas significações, como lastro da sua coerência (Foucault, 1971).<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Sobre o mesmo conceito, que, como se pode facilmente imaginar, poderia remeter para uma bibliografia vastíssima, veja-se ainda, do mesmo autor, o ensaio *Qu'est-ce qu'un auteur* (Foucault, 1994a).

Normalmente os críticos que escreveram sobre a *Tetralogia* marcam justificadamente uma linha divisória entre o tempo mítico dos romances mais carregados da simbologia religiosa, e o tempo histórico que, pelo contrário, irrompe nos romances epistolares. Por seu lado, os críticos que, em trabalhos mais recentes, analisam a temática erótica em Almeida Faria, fazem-no sobretudo a partir da leitura de *O Conquistador*. O que se tenta realizar com o presente trabalho é dar uma visão de conjunto em que o erotismo de um romance cujo tema assumido é a sedução apareça intimamente, quase logicamente, ligado a premissas presentes num romance editado mais de vinte anos antes.

A relação de um escritor com a realidade e a história do seu país não é a de um historiador ou sociólogo. Almeida Faria é um narrador e, assim como para qualquer escritor, o tratamento da matéria narrada tem fulcros de inspiração, temas que regressam, quase *revenants* psicanalíticos, fixações – “metáforas obsessivas”, diria Charles Mauron (1963) – ou simples grelhas que filtram, ora com maior, ora com menor coerência, nem sempre conscientemente, o seu olhar sobre a realidade. No autor em questão, pulsão e tensão erótica representam um desses fulcros. Contudo, em Almeida Faria, o discurso literário que passa de um livro para outro é de tal forma coerente, mesmo quando fruto do inconsciente (algo parecido com a coerência bizarra dos sonhos), que não se trataria apenas de constantes temáticas, comuns a qualquer autor, literário ou não, sendo a ideia de constante temática precisamente uma das ideias constitutivas do conceito de autor. A unicidade em Almeida Faria, neste estudo, é tratada como algo que tem a ver com a narrativa em série, ligada por laços de parentesco com a épica ou o teatro da antiguidade e com as modernas narrações cíclicas de autores como John Dos Passos e Lawrence Durrell, mas também com as míticas incursões no mundo da literatura de autores de um livro só, cujos exemplos mais famosos respondem aos nomes de Arthur Rimbaud, Juan Rulfo, Henry Roth ou J. D. Salinger.

Mesmo sem chegar a diagnosticar a Almeida Faria aquilo que Enrique Vila-Matas chama “síndrome de Bartleby” (Vila-Matas, 2000) – ou seja aquela tendência e pulsão, em âmbito literário, pelo nada, o “Não”

definitivo e maiúsculo que a certa altura leva o escritor a deixar de escrever, a mergulhar definitivamente no silêncio, como o escrivão de Melville – podemos, de qualquer maneira, tentar considerar Almeida Faria autor de um livro só, ou pouco mais, no sentido em que o foram os clássicos acima referidos (Sacco, 2005), porque as presenças da *Tetralogia* excedem a baliza da mesma *Tetralogia* e estendem as suas sombras ao resto de uma não extensa obra. Enfim, Almeida Faria parece não conseguir afastar-se daquele universo poético semeado em 1965 e cultivado ao longo de todo esse tempo. Falta de inspiração ou inspiração obsessiva?

O próprio autor levanta questões sobre a sua já assumida obcecação por determinadas constantes autorais ou sobre um preocupante vazio de inspiração. Eis o que ele mesmo escreve, a esse respeito, no prefácio a *A Reviravolta*, peça teatral publicada em 1999 e que tem por protagonistas André, Piedade, Marina e Moisés, nomes bem conhecidos dos seus leitores da primeira hora:

Se me falassem de um autor que, depois de quatro romances centrados nas mesmas personagens, a elas regressasse para pô-las a agir e falar sobre um palco, talvez torcesse o nariz e pensasse que era demais (Faria, 1999, p. 9).

Assim, Almeida Faria, antecipando-se à eventual desconfiança de um leitor tratado por suposto “mon semblable, mon frère”, revela uma possível auto-desconfiança em relação ao seu próprio trabalho de escritor. E acrescenta:

Eu próprio, enquanto cúmplice guardador destas figuras, fechei-as durante anos à chave no sótão do passado e, julgando que as esquecera, andei por outras paragens. Mas a minha ilusão de esquecê-las era ingénua (Faria, 1999, p. 9).

A impressão com que ficamos ao olharmos globalmente para o não muito extenso *corpus* literário do autor é a de estarmos perante uma obra compacta, um livro único escrito quase por dilação ao longo de vinte anos que perpassam três décadas de transformações epocais. Repare-se, mais

uma vez, que não estamos a falar apenas de estilo e constantes temáticas que se podem detectar nas várias camadas interpretativas das várias obras do mesmo autor; estamos a falar do regresso à mesma narrativa, ou de dilação de um livro só. Pode até mudar o género e a própria forma de veicular a escrita, como acontece quando Almeida Faria escreve para o teatro, mas tudo se apresenta como *flashback* que revê, relata e dilata situações eclipsadas ou apenas sugeridas no(s) romance(s). É verdade que também existe diversidade nesta obstinada unidade da obra de Almeida Faria, mas mesmo as “outras paragens” a que o autor se refere, no âmbito narrativo limitam-se a alguns contos e ao romance breve *O Conquistador* (1990). Um dos nossos objectivos do capítulo seguinte será, aliás, ver como também este título, apesar de não se poder apresentar como apêndice ou quinto título de uma pentalogia, tem a sua génese em situações e personagens que pertencem plenamente à *Tetralogia*. Outro objectivo será ver se as chaves de leitura escolhidas conseguem fornecer suficiente uniformidade aos livros analisados para confirmar a nossa visão deste *corpus* literário como uma obra única espaçada ao longo do tempo e, às vezes (nem sempre), quase “disfarçada” sob títulos e nomes desviantes.

Almeida Faria, portanto, ficaria na “companhia” dos Bartleby da literatura ocidental. Mas, ao passo que nestes autores assistimos a uma precipitação abrupta no silêncio absoluto (ou quase), consequência do tal síndrome, Almeida Faria aparece-nos agora como um *bartleby* atípico, menos lacónico, o qual, tendo talvez um cromossoma de Raymond Queneau, responde positivamente a qualquer ideia de prolongar um exercício de estilo, escrever e rescrever, repetir sem todavia repetir-se, alterando os pontos de vista, variando os registos linguísticos, atravessando e reinventando os géneros literários, aproveitando até das traduções da sua obra no estrangeiro para contínuas, minuciosas revisões e alterações.

## 2. Familismo e erotismo.

### Figuras da “Trindade” na narrativa de Almeida Faria

#### 2.1. O Pai

Na *Tetralogia Lusitana*, em particular nos primeiros dois volumes (*A Paixão* e *Cortes*) o leitor depara-se com uma situação que, com a ajuda de Darwin (1871) e Freud (2001), poderíamos definir como rivalidade sexual da horda primordial.

É sabido que nesta horda primordial, imaginada, dir-se-ia quase deduzida das observações dos primatas superiores por parte de Darwin, um “pai tirano” apropria-se de todas as mulheres do grupo e expulsa os filhos até que estes se revoltam, matam-no e comem-no durante um festim ritual. Festim que estaria na base de muitos outros rituais em que o canibalismo inicial é eucaristicamente apurado e sublimado, ao passo que o medo e o remorso pelo pai morto é elaborado até tornar-se super-estrutura religiosa, com as figuras paterna e filial a contenderem-se e contrabalançarem-se em complexas malhas simbólicas, servindo-se da extraordinária abundância dogmática que caracteriza precisamente as religiões do Pai e do Filho. Dois tabus decorrem desta situação: parricídio e incesto, ou seja nunca mais voltar a matar (e comer) o animal totémico (substituto do pai morto) e renunciar a ter relações sexuais com as mulheres do clã, isto é, as parceiras e/ou filhas do pai (com consequente instauração do princípio da exogamia). Dois tabus, diga-se de passagem, que são normalmente bem conseguidos, à excepção de algum *fait-divers*, que enche as páginas dos jornais, e daquilo que a psicanálise chama “acto falhado”, um *lapsus* que, precisamente... “por lapso”, de certa forma realiza um desejo inconsciente. É sabido, aliás, que todas as conclusões que Freud retira, no livro citado, são conclusões que se devem a um trabalho de comparação das observações dos cientistas naturais e etnólogos com a sua própria observação de casos actuais de

neurose burguesa. Resumindo: religiosos primitivos e modernos, crianças e neuróticos agem da mesma forma ou, pelo menos, o seu agir revela importantes afinidades psíquicas de fundo.

Afinidades psíquicas de que a literatura está repleta. Sabemos que o próprio Freud saqueou os mitos literários para explicar os casos que analisava, e que o complexo de Édipo é sobretudo o complexo de Hamlet. Há quem diga que a psicanálise não serve para explicar personagens fictícias e quem afirme o contrário, ou seja, que funciona mais para a literatura do que para as pessoas reais. De facto, a aplicação da psicanálise à literatura tem oscilado sempre entre textualismo e biografismo, entre análise de personagens e psicanálise dos autores, cujas vidas estariam disfarçadas, escondidas atrás dos eventos narrados (Bodei, 1974). Para alguns, mais que um cientista, Freud seria um escritor sugestivo e imaginativo que ocuparia um lugar discreto no cânone literário enquanto epígono shakespeariano de bata branca; “prosified Shakespeare” define-o Harold Bloom (1994, p. 371) com uma boa dose de desconfiança. Mas também um crítico assumidamente psicanalítico, como o italiano Francesco Orlando, reconhece nas nuances ambíguas do método analítico as razões de quem contesta a seriedade da psicanálise (Orlando, 2001). Seja como for, deve ser também por isso que a crítica literária nunca deixou de dialogar a distância com Freud, ainda mais, talvez, do que o próprio mundo da ciência.

Almeida Faria, por seu lado, é um desses escritores que, nas suas obras, acolhem os conteúdos psicanalíticos da grande literatura. Nos livros escritos e publicados já em democracia, como os romances *Lusitânia* e *Cavaleiro Andante*, terceiro e quarto volumes da *Tetralogia Lusitana*, o autor pôde permitir-se um tom mais explícito, em que a natureza sexual da rivalidade familiar vinha à tona e assumia uma legibilidade mais fácil. Mas um enquadramento psicanalítico não faltava nos títulos anteriores, e esta legibilidade talvez viesse apenas retirar um certo halo de mistério que, nos primeiros títulos, se limitava a pairar no âmbito do não-dito (ou dito de outra forma). Todavia é um facto que, a partir de *Lusitânia*, o leitor assiste a uma tomada da palavra por parte de personagens que, do monólogo interior

e corrente de consciência tão típicos da literatura do séc. XX – essa literatura que as histórias literárias costumam catalogar como pós-joyceana – passam para a escrita plana das cartas (de olho posto na epistolografia mais ou menos libertina do séc. XVIII) e revelam ser consciência individual o que nos títulos anteriores era um subconsciente de grupo.

Leia-se, por exemplo, a eloquente troca de informações e “bocas” entre os irmãos André e João Carlos a propósito da amante do pai, depois de André ter cinicamente sublinhado que a mulher tinha a mesma idade que o irmão mais novo:

[...] não me importava de herdá-la. Em questões sexuais sou amoral [...]. Senti inveja do Velho e respeito ao mesmo tempo por ter tido a habilidade ou a coragem de conseguir uma garota destas. [...] apetecia-me deitá-la na cama onde eles se deitavam (Faria, 1982a, p. 277)

ao que João Carlos responde:

A tua visita à amante oficial do Pai não afasta, antes *excita*, a repulsa pelo dele tipo de vida; embora pagasse eu próprio para fazer essa visita, reconheço na mórbida curiosidade a perversão que mais temo [...]. Gostava de conhecer a amiga do Patriarca só para lhe perguntar, por palavras mansas, como era ele na cama (Faria, 1982a, pp. 301-302, *itálico meu*)

Para João Carlos – até então, como veremos, a personagem mais rebelde – o aspecto incestuoso do acto sexual, ou, se quisermos, de um simples namoro, assume contornos mais nítidos e pesados. Daí a sua rebelião. E daí também este impressionante enterro verbal, de corpo rigorosamente ausente (João Carlos escreve de Veneza), que encontramos poucas páginas a seguir: “*Parce sepultis*, mudemos de assunto” (Faria, 1982a, p. 302), diz o jovem ao comunicar que, por enquanto, não regressará para casa. O luto, mais do que elaborado, é liquidado, despachado. Os tabus são respeitados, pois o pai foi assassinado pelos camponeses que lhe lavravam a herdade. Oficialmente não há parricídio, mas não faltarão os remorsos, mais ou menos latentes.

N'A *Paixão* a mesma violência era contida e sublimada na malha simbólica que a religião oferecia aos seus adeptos mais ou menos voluntários. É precisamente com a violência ancestral e a atitude neurótica actual a balizarem uma das suas leituras possíveis que Almeida Faria organiza todo o material narrativo daquilo que viria a ser o primeiro volume da saga de uma família da burguesia rural do Alentejo em volta de um ritual celebrativo, o da Sexta-feira Santa, absolutamente cristão mas também genuinamente pagão, ainda presente nas sociedades modernas (e pós-modernas), mas ao mesmo tempo antiquíssimo. Logo neste ponto, optar pelo simbolismo de apenas uma religião e dar uma definição precisa significaria impor uma historicidade a algo que se quer tanto metafórico como metahistórico, ou pelo menos capaz de deslizar sempre do plano histórico ao metahistórico e vice-versa. Capacidade, esta do deslize simbólico, que se prenderia com as necessidades impostas pela censura política (dado, esse sim, histórico que deve ser necessariamente tido em conta quando se fala de criação literária no Portugal de Salazar e da PIDE), mas que não se cinge a essas imposições. O autor parece entroncar naquele filão literário em que a narrativa (neo?)-realista se afasta da nua realidade factual para ganhar contornos míticos. Por falar em paternidade, apesar de o romance de estreia, *Rumor Branco*, ser um texto ainda diferente dos outros que se lhe seguiriam, a filiação do então jovem escritor já se encontra claramente traçada no prefácio de Vergílio Ferreira (1962) àquele romance, principalmente quando Faulkner e Joyce aparecem como numes tutelares. O primeiro, cujo "Sul" americano representa uma pátria longínqua para a qual muitos autores de outros "Sul" do mundo de então pareciam querer olhar; o segundo, mestre em revitalizar/esvaziar o mito através da sua revisitação numa perspectiva burguesa (quando um prosaico prostíbulo pode esconder uma Nausicaa homérica). Mais tarde, como já vimos e ainda veremos, Almeida Faria regressará à realidade factual, graças também ao jogo da citação e revisitação dos géneros literários, do romance epistolar em particular.

Voltando à *Paixão* e à descrição de uma situação de rivalidade erótica, logo o título, como diz Maria de Lourdes Netto Simões a propósito de *O*



*Conquistador* (mas evidentemente acontecia também a outros títulos da sua produção narrativa sucessiva): “Enseja a polissemia da leitura” (Simões, 1998, p. 117), revelando profícuas ambivalências. Não há ainda datas específicas neste romance e esse título pode indicar tanto um momento do ano como um estado da alma que, por sua vez, oscila entre amor e sofrimento, erotismo e castração, sexo/crime e proibição/castigo. A quadra pascal, entretanto, chama a nossa atenção quer para o material mítico da morte e ressurreição de Osíris/Adónis/Átis/Cristo, quer para a antiga dialéctica entre pai e filho, de que as religiões monoteístas são eco (Freud, 2001 e 1977).

Dentro desta óptica, o erotismo na obra de Almeida Faria não é apenas uma constante temática superficial (no sentido de “evidente em superfície”), nem um tema tardio na sua produção narrativa, que apareceria, por exemplo, com *O Conquistador* enquanto síntese dialéctica de um trabalho anterior (Gomes, 1999) e que, por isso, pode ser procurado lá onde é apenas mais explícito (preferivelmente nas obras escritas fora do jugo da censura salazarista). O erotismo é antes uma chave de leitura total e totalizadora que pode e deve ser procurada também onde jaz mais escondida.

Vejamos, por exemplo, como no microcosmo de Almeida Faria a criação das personagens é indissociável da definição da sua identidade sexual. Encontramos homens e mulheres, pessoas de quase todas as idades, mas parece que quase não se admitem *personae* que não tenham atingido um certo grau de maturidade sexual. Como o pequeno Jó que, logo na sua primeira entrada em cena (Faria, 1982a, p. 27), acorda em plena poluição nocturna, as personagens são admitidas neste universo narrativo só ao entrarem simultaneamente na puberdade. Em volta do falo do protagonista de *O Conquistador* emergem sinais evidentes (mas, diga-se mais uma vez, não únicos no *corpus* da obra de Almeida Faria) desta relação necessária entre maturidade sexual e *status* de personagem. São indícios quase mágicos, embora sempre irónicos, tendo por objectivo primário a transfiguração de um rei hierático num Priapo descarado. A nível diegético, ainda, é interessante o salto temporal a que assistimos neste romance, pois

aqui o jovem Sebastião passa dos primeiros estímulos sexuais – que desde o berço já provocam prodigiosas erecções – directamente para o primeiro amor e para as primeiras experiências carnavais. Se entendermos a infância como fase de latência sexual, deveríamos concluir que, apesar da presença constante de crianças, não há lugar para a infância na narrativa de Almeida Faria.

Os únicos vestígios infantis, em algumas personagens, mais do que infância denotam infantilidade, ou seja uma condição de menoridade imposta, tardia, vivida mais como empobrecimento cultural do que como riqueza natural do indivíduo. Os “mais crianças” de todos parecem ser os criados; uma associação que na língua portuguesa tem, desde logo, um interessante *fil rouge* etimológico. Servos e infantes são (pro)criados, mas não (pro)criam. São filhos e não são pais. A latência, ou abstinência, sexual, como veremos adiante, é uma condição imposta. Os que conseguem escapar a esta imposição – a começar pelos próprios miúdos, os filhos mais novos de Francisco e Marina – têm uma identidade sexual já bastante clara e, por isso, já não são crianças, conservando da infância apenas o medo, todos os fantasmas que os seus desejos proibidos só podem alimentar.

O mais novo, Tiago, atravessa uma fase de perturbação ligada precisamente ao complexo de Édipo, que lhe cria pesadelos de fácil leitura psicanalítica, nos quais são evidentes os seus sentimentos em relação a um pai imaginado como lobo que fuma cigarros e beija uma mãe silenciosamente relegada ao papel de vítima ou cúmplice. O seu erotismo é ainda o mais infantil, não tem outros destinatários para além da mãe, e o medo leva-o a procurar conforto no inócuo Moisés, única figura adulta *mas* bondosa. Tanto um como o outro são, em tudo e por tudo, filhos, puramente filhos, portanto os mais sujeitos a uma condição absolutamente filial. Por isso serão os mais afectados pela morte do *pater*/patrão.

Um ano mais velho, e já num outro estádio, o outro miúdo de casa, Jó, já mencionado, tem fantasias eróticas explícitas e com um objecto, uma destinatária bem definida: a cozinheira Piedade que, representando por sua vez uma excepção significativa entre as criadas, demonstra ter uma identidade tanto sexual como política; ambas frustradas, é verdade, mas

mesmo assim fortes e assumidas, nada larvais nem recalçadas. Piedade é uma mulher que não aceita o seu destino de cozinheira; e ama. Ama André que, porém, ama Sónia; situação que cria mais um reflexo, já bastante periférico, das rivalidades sexuais que irradiam do topo da pirâmide dessa horda familiar.

Este topo da pirâmide é obviamente o pai. É ele quem possui, factual e metaforicamente, as mulheres do clã, e não só. É debaixo dele e dos seus conflitos internos que estão as outras lutas intestinas entre irmãos, criados, vizinhos. E qual é o conflito interior do pai? O que é que o preocupa ou angustia? Talvez a ruína próxima, sentida como incapacidade de estar à altura de "aqueles a quem devo o que sou" (Faria, 1982a, p. 25) e que, como fantasmas, não dormem nem deixam dormir. Na sua primeira aparição, a sua recordação vai para o avô. Foi ele quem juntou a fortuna da família e comprou as terras, e o monólogo revela uma melindrosa mistura de gratidão e complexos de inferioridade:

Não dormem aqueles a quem devo o que sou; meu avô arranjou a fortuna que tenho e que não aumentei, pelo contrário; [...] velho, tinhas razão; eu te procuro nos indecisos edifícios de névoa da memória e de ti o que encontro é só silêncio, (Faria, 1982a, p. 25).

Mas é um silêncio eloquente, um silêncio que censura. Enquanto as referências ao seu próprio pai são e permanecerão poucas e decerto secundárias, a recordação desta figura familiar mais velha é constante, dir-se-ia que o persegue ao longo dos capítulos e monólogos que trazem ao leitor o seu pensamento. O que vemos em Francisco é um pai sem pai, mas com um *pater* elevado à potência, o avô. Ninguém escapa, ninguém sai daquilo que já Eduardo Lourenço muito oportunamente definiu como o "reino do Pai" (Lourenço, 1987, p. 11) da *Tetralogia Lusitana*. Regra basilar deste reino é a posse de todos os bens nele contidos, gado, terras e mulheres, ou ainda, deslizando mais para o plano mítico-simbólico, a terra/mulher, fecunda, e a mulher/gado ou mulher/terra, ou seja a figura feminina divaricada entre utilidade carnal e sacralidade quase supersticiosa;

entre os estábulos e o altar da divindade materna, um pouco Cibeles e um pouco Senhora das Dores. Se a causa da contenda psicológica entre Francisco e o falecido avô é apenas económica é porque, do ponto de vista sexual, a substituição deu-se sem traumas aparentes. O avô juntou terras, o neto colheu mulheres. Entretanto o velho morreu caindo das escadas abaixo, morte acidental que parece preanunciar outras quedas fatais no país que ainda era de Salazar.<sup>17</sup>

A associação simbólica entre *pater*/patrão e ditador, que visa interpretar a saga familiar alentejana como uma metáfora do país vítima da ditadura, é hoje quase óbvia, decerto evidente e já agudamente explorada e analisada (Gomes, 1999; Jacoto, 2005). De resto Almeida Faria não ficou sozinho nesta procura de vestígios de parentesco (é caso para dizer: de paternidade) entre a estrutura patriarcal da família portuguesa – sobretudo rural, mas não só – e a estrutura patriarcal do regime ditatorial. Encontramos maridos latifundiários, reis pescadores – e “pecadores”, segundo outra genial intuição de Eduardo Lourenço (1987) – que espalham gangrena ou “gafeira” pelo reino/herdade em Carlos de Oliveira, em José Cardoso Pires e no cinema, âmbito em que Alberto Seixas Santos deixou, com o filme *Brandos Costumes* (1975), o mais lúcido ensaio sobre a similaridade entre estrutura familiar e a estrutura do Estado salazarista e das suas estratégias retóricas. E o conjunto de imagens que povoam *A Paixão* – histórica e sociologicamente plausíveis, mas não limitadas a uma leitura sociológica, antes dotadas de grande carga simbólica (a *domus* rural e o *focus* destruidor) – já apareciam no neo-realismo formalmente mais conservador e idealmente pessimista do, também alentejano, Manuel da Fonseca ou, mais uma vez, nos romances de Carlos de Oliveira (autor que ao nível da escrita introduz uma notável inquietude experimental que o leva ao

---

<sup>17</sup> No entanto, como é óbvio, não se trata de providência, quando muito de *wishful thinking* ou, em termos psicanalíticos, de um acto falhado que novamente aflora ao nível da organização do magma narrativo, pois todas as personagens da *Tetralogia*, neuroticamente, se matam em pensamento. A convergência com a morte acidental de Salazar dá-se, ironicamente, porque foi Salazar quem resolveu realizar o acto falhado de muitos portugueses que não conseguiam, não digo matá-lo mas, pelo menos, como dizia Humberto Delgado, demiti-lo.

monólogo interior e ao contraste intra-diegético dos pontos de vista, por exemplo em *Pequenos Burgueses*).

Mas vejamos a descrição do fogo destruidor no capítulo 25; número importante, que, como veremos, faz parte de um significativo jogo de correspondências estruturais internas.

Numa página em que é evidente a aspiração de Almeida Faria a escrever numa sofisticada prosa poética, onde à construção lógica da frase se sobrepõe o valor rítmico e à sua função referencial se sobrepõem as sugestões analógicas, o fogo é descrito primeiro como um ser vivo que “vem respirando” (Faria, 1982a, p. 79), depois como uma “copula dos elementos” (Faria, 1982a, p. 79), com o verbo “cobrir” a deslizar precisamente do significado meteorológico para o sexual, mais próximo do reino animal. Seguem-se imagens mitológicas em que não faltam alusões aos deuses lusitanos, como Atégina, a Proserpina romana, deusa que, para nascer, tem que morrer. Da nuvem do mito, através de “um silvo de sereia” (Faria, 1982a, p. 81) que no capítulo seguinte acabará por ser um simples som de sirene, passamos, aliás caímos para o plano da realidade: o fogo verdadeiro, o incêndio num montado nos arredores da vila, com a povoação inteira que vai atrás dos bombeiros. Estes ainda merecem um fugaz retrato da ambiguidade do seu papel de defensores do povo e ao mesmo tempo da propriedade e do latifúndio:

[...] homens maduros, idosos, obstinados, dos tempos da República, entregues àquilo como a um dever de luta pela oposição, companheiros do povo e, no entanto, salvando como escravos celeiros e latifundiários (Faria, 1982a, p. 84).

Um retrato deixado cair quase *en passant*, mas que valerá a pena retomar, visto o carácter “maduro”, quase paterno, desta figura, o bombeiro, que ambigualmente se opõe, mas também luta para salvar e conservar aquilo a que se opõe.<sup>18</sup> Como se não houvesse oposição possível, a não ser o

---

<sup>18</sup> Num breve artigo escrito mais recentemente para um jornal italiano (Faria, 2005), a

deixar alastrar o fogo de uma vez por todas.

Mesmo assim, e voltando à descrição do incêndio, este fogo também não é menos ambíguo de quem o combate. Eis como o escritor o descreve: "O fogo agita a vila; e a vila acorda, vive, nasce sob o baptismo inicial do fogo (Faria, 1982a, p. 81). O fogo aqui não é, ou não é apenas, destruidor, como seria demasiado fácil imaginar, mas sim fecundo. O capítulo, que ocupa uma posição central na aritmética do romance (composto de 50 capítulos), é o ponto retoricamente mais alto de um hino à fecundidade devastadora e regeneradora. Para ele confluem significados e personagens que até agora vimos parados e absortos num solipsismo incomunicante. Um romance cadenciado pelo erguer-se e pôr-se do sol, baseado numa *fábula* em que tudo é relembrado mas quase nada acontece e onde, principalmente na primeira parte, em longas páginas líricas se descreve o levantar-se dos membros de uma família que dormem ou dormitam, sonham ou pensam, perdidos nesse *terrain vague* entre o sono e a vigília<sup>19</sup>, todo este romance pode ser lido como metáfora da erecção, uma espécie de monumento priápico – tão comuns nas áreas rurais onde, enaltecendo os atributos masculinos, se enaltece e propicia a fecundidade da terra – que antecipa as erecções mágicas, mas já irónicas, portanto desprovidas da boa parte da sua

---

propósito de um dos raros temas pelos quais Portugal (desde o terramoto de 1755, como diria a Marta da *Tetralogia*) parece despertar novamente a atenção da opinião pública internacional: os incêndios de Verão, o autor relembra a sua infância alentejana e o pai que, pertencendo ao meio da oposição republicana ao regime, era também bombeiro. Como já se disse, queremos fazer a psicanálise do texto e não do autor, mas, na esteira do citado Foucault (1994), nada impede a utilização deste microtexto marginal para completar o quadro de um macrotexto canónico em que o fogo (também passional), o pai e o tirano se encontram numa adjacência perigosa em que muitos deslizes semânticos são possíveis (quem destrói/apaga/reprime quem?).

<sup>19</sup> O único elemento que poderia opor-se a esta leitura da imobilidade de toda a primeira parte do romance é o sacrifício ritual de um cordeiro, que João Carlos realizaria pela manhã, no quintal. Mas a escrita fortemente evocativa e analógica, a corrente de consciência e o resto dos recursos literários adoptados não garantem que os factos relatados aconteçam de facto e não sejam apenas evocados. Só o fogo e a fuga, neste romance, são dados como factos, realidade exterior e não meramente psíquica.

carga mítico-simbólica, que encontraremos n'*O Conquistador*. E ainda antecipa as cenas de sexo explícito de *Cortes*,<sup>20</sup> muitas vezes resolvidas através de listas, quase litánias, de sinónimos para o falo que oscilam entre o campo semântico bélico e o campesino:

Certeiro êmbolo embatente, martelo rijo soando sino, enxada que cava, arado que lavra, seta que espeta, [...] derruba-grelos, fende húmus, tição em túnel, (Faria, 1982a, p. 199).

Dizer, portanto, que *A Paixão* é uma metáfora cujo referente oculto, subconsciente, seria a erecção não é o efeito de um jogo de palavras mas antes o resultado das associações dos actos de palavra do texto. Texto que se nos entrega sem resistência, se o lermos como ele pretende ser lido, ou seja, aceitando e ultrapassando a definição de Óscar Lopes, como poema em ritmo livre (Lopes, 1986), romance poético não só pela abundância de aliteraões, paronímias e outros recursos relativos à ordem dos significantes, mas também por esta força semântica das analogias que Virginia Woolf procurava no romance-elegia *To the Lighthouse*, ou Faulkner explorava quando escrevia e entrelaçava num único livro as duas histórias presentes em *Palmeiras Bravas*.<sup>21</sup>

Se levantar-se da cama, para André, significa “ser”: “São horas de levantar-me, horas de tentar ser; ser, sendo” (Faria, 1982a, p. 91), então os protagonistas desta história são seres em potência que só conseguem tornar-se acto na presença do fogo. Acto que, quando ainda falhado, ao nível gramatical se traduz na abundância de infinitivos e paralela, relativa escassez de conjugações verbais pessoais (é significativo o *incipit*, com Piedade que imagina a repetitividade de um dia que ainda não começou,

---

<sup>20</sup> N'*A Paixão*, onde ainda só o pai tem direito a mulheres, a cena com a jovem amante beneficia de uma elipse. Por isso vemos o pai, na cama como os outros, dormitando e tentando levantar-se, já depois do acto ter sido consumado.

<sup>21</sup> Autor e livro aqui já citados e sobre os quais voltaremos a falar, cuja leitura tiveram com certeza grande impacto no jovem Almeida Faria (veja-se também a entrevista em apêndice).

sequência de verbos isolados na atemporalidade do modo infinitivo<sup>22</sup>) enquanto, ao nível semântico, há mais que uma velada referência a apontar para a sua realização mais carnal: o acto sexual, o mesmo que os filhos, como Jó, sonham ou imaginam, e o pai consuma com a amante, enquanto a mãe, de tão reprimida, deixou de imaginar, mas vê no tapete do seu quarto, ninho fecundo “do qual a vida se gerou na vila” (Faria, 1982a, p. 19), onde um desenho – provavelmente uma tapeçaria antiga, mas transfigurada como numa pintura ou filme surrealista – associa a lua em quarto crescente ao sabre e ao sexo de um árabe que rapta uma mulher entre “palmeiras bravas”.<sup>23</sup> Citação que, bem longe de ser casual, revela o sonho proibido da mãe: o adultério e a fuga de amor narrados precisamente em *Wild Palms*.

O fogo, portanto, perfila-se como ápice de uma excitação que deixa atrás de si a “petite morte” de Bataille (1970b), a pequena morte do sexo cujo eco no livro é representado pelos membros da família que voltam logo a dormir a sesta e pela chegada da noite, com o seu funéreo ofício-de-trevas e a procissão do Senhor Morto, cerimónia litúrgica a que não falta ainda um último espasmo de medo e excitação, vida e morte, com o apagão que estremece a aldeia e que o autor não deixa de representar como uma extemporânea orgia pagã:

Todos os medos e ânsias seculares surgiam ao de cima, [...] pânico antiquíssimo dos deuses; muitos, a maioria, chegavam-se uns aos outros, abraçavam-se, rapazes e raparigas se beijavam, cheios de desespero e diligência, parecia fim do mundo, procuravam-se coxas, seios, bocas, em breve se elevavam risos, gritos, vozes veladas, roucas de pasmo e miséria rezavam (Faria, 1982a, p. 136)

A potência que o quadro simbólico de *A Paixão* celebra é a potência

---

<sup>22</sup> “De madrugada ainda levantar-se, descer para a cozinha e enregar o trabalho reacendendo o lume do fogão, lavar a louça [...] sair para o quintal [...] filhar da vassoura [...], varrer [...], mudar [...] pôr [...] dar-lhe [...]; horas de pôr-se a pé; horas de início, horas de começar; são mais que horas” (Faria, 1982: p. 13-15).

<sup>23</sup> Repare-se que o tapete reaparecerá numa nova descrição, desta feita dada conscientemente pela mãe numa carta de *Cavaleiro Andante* (Faria, 1987, pp. 159-160), onde se revela que é ali que ela costumava deitar-se quando o marido a empurrava para fora da cama.



mítica daquilo que ainda Bataille (1970a) definia excesso proliferativo do ser, onde o indivíduo morre para garantir a imortalidade da reprodução pelo erotismo e o sexo, e Giovanni Macchia (1991), falando de Don Giovanni, chama eterno e anónimo decurso amoroso do mundo. Neste sentido, seria *A Paixão*, mais do que *O Conquistador*, o romance de Almeida Faria mais próximo do espírito primitivo do mito de Don Juan. O dilema dilacerante é que esta potência erótica parece possível só dentro do reino do Pai e através dele. João Carlos, o rapaz cujas iniciais não remetem para o anonimato cinzento do universo kafkiano, mas sim para um possível e altitonante homófono como Jesús Cristo (à maneira das faulknerianas ressonâncias bíblicas, como o Joe Christmas de *Luz em Agosto*), está pronto para o sacrifício e, como os primatas superiores, abandona a horda paterna.

Só em *Cortes* a figura do pai, ainda antes de ser morto pelos camponeses que ele acusava de ter ateado o fogo na herdade, se ofusca. Quando aparece, num capítulo em que, uma vez mais, se associa o despertar matutino à erecção, a sua excitação sexual (involuntária como a memória em Proust) parece já assumir uma conotação de fracasso. Aqui Francisco já não é amante prodigioso, mas só um marido frustrado que “[...] desperta, pau duro, humilhado por não ser desejo desta que lhe insónia ao lado, insânia há anos, quantos?” (Faria, 1982a, p. 163). E essa frustração tem um paralelo na tímida insubmissão sexual dos filhos: João Carlos entretanto completa a fuga chegando a Lisboa, onde, precisamente no capítulo 25, que n’*A Paixão* correspondia ao incêndio, se prepara para ser recebido pela namorada, Marta, com mais uma invocação ao seu sexo:

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 no teu sublime ventre por seu sublime membro (Faria, 1982a, p. 202);

e André que, como vimos anteriormente, rouba um furtivo amplexo na casa de banho, descrito com a citada litania dos sinónimos fálicos. Com mais um inesperado indício linguístico: o nome da parceira, Sónia, remete para (e coincidindo com) a passividade da mãe que, ao lado de Francisco,

“insónia” (ou seja, não dorme, palavra evidentemente inventada pelo autor e, por isso, ainda mais relevante a nível interpretativo) prolongando uma “insânia” de há anos.

Francisco, antes de ir ao encontro da morte que o espera no monte, ainda consegue passar pela casa da jovem amante, mas já não é o grande estremecimento que antecipa a pequena morte do orgasmo, agora é “quase um dever [...] sem amor” (Faria, 1982a, p. 221) que precede a morte definitiva, o assassinio. Esta falta de amor, propositadamente denunciada, prenuncia as cartas de amor (ridículas ou não, aqui Pessoa censura e ao mesmo tempo justifica) dos romances epistolares posteriores. No reino do pai, inaugurado pela *Paixão* maiúscula e singular, não há ainda lugar pelas paixões. O erotismo é a fusão dos seres individuais, os seres descontínuos que, segundo Bataille (1970b), procuram e temporariamente encontram a totalidade do Ser no acto erótico. O amor é chama que arde e que se vê. As paixões e (palavra-chave n’*O Conquistador*) os namoros, pertencem ao(s) reino(s) do filho, que virá, como a revolução, depois da morte do progenitor. Este progenitor arquetípico não é apenas o homem, Francisco, mas sim o resultado de uma junção do elemento activo (o pai) e passivo (a mãe), ficando esta englobada na figura paterna como única instância autoritária. É a mãe quem exige passivamente (mas consegue) o regresso do filho para junto dela, deixando para trás as águas de Veneza e os abraços de Marta; é ainda a mãe que se interpõe entre Arminda e Samuel, o namorado operário; é a mãe, enfim, quem reorganiza a estrutura hierárquica da família abalada pela tragédia e ameaçada pelas novidades que a revolução anuncia.

E o que foi a luta de classes no Alentejo senão uma guerra pela posse de uma terra/mãe eternamente passiva e fecunda? A pergunta fica nestes livros mais uma vez suspensa entre o plano histórico e o simbólico. João Carlos, que está mais próximo que todos da verdade incestuosa deste enredo, à sua maneira di-lo numa carta, ainda antes de ceder à chamada da tribo e voltar para casa:

Há tempos não quero viver no Alentejo, não aceito ser cúmplice testemunha  
duma luta sem remédio a não ser alterando a posse da terra. Hoje vejo a vida

aí impossível para mim; não posso estar sempre contra, é cansativo; nem a favor, seria *obsceno* (Faria, 1982a, p. 302)

O itálico é meu, porque é extraordinariamente interessante ver como a linguagem política desliza na linguagem do pudor, onde já não há questões de justiça, mas sim de obscenidade ou decência que mantêm o jovem longe do agone político que entretanto se vai desenrolando (a carta tem a data de 28 de Abril).

Numa família shakespeariana em que ninguém quer para si o papel de Cláudio que mate o rei, os camponeses alentejanos perfilam-se como Cláudio e Fortibras ao mesmo tempo.

## 2.2. O Filho

A morte do pai em *Cortes* e a sua total liquidação em *Lusitânia* parecem confirmar que o *ex-enfant prodige* das letras portuguesas poderá ser cada vez menos um narrador jovem, mas é cada vez mais um narrador de jovens. Com efeito – apesar de algumas exceções importantes, como o caso dos capítulos dedicados ao triste Moisés, o último dos *morituri* – a partir de *Lusitânia*, o universo narrativo de Almeida Faria vai perdendo a presença dos velhos. Tudo isso não implica que esse universo narrativo se torne automaticamente num universo desprovido de instâncias paternas e, portanto, autoritárias. Nem a juventude de Almeida Faria, diga-se de passagem, é uma juventude sempre luminosa, dinâmica, radiante. Há um trecho de *A Paixão* que talvez seja vaga e secretamente revelador de certas leituras e ambientes que marcam estas personagens de um ex-aluno do existencialista de Évora (como diria Alexandre Pinheiro Torres, com um excesso de desprezo mais ofensivo para Évora do que para Vergílio Ferreira).

Quando J. C. foge de casa, a primeira coisa que faz é subir ao castelo da vila e, daí, contemplar o panorama do centro urbano: “Olhou em baixo a

vila, ah Rastignac (Faria, 1982a, p. 132). Uma vila que, ao contrário da cidade e do herói balzaquiano citados, este outro herói alentejano já não quer conquistar. Todavia, esta pode não ser uma autêntica citação balzaquiana. Se, com Genette (1982), definirmos a citação como uma literatura *au second degré*, este pequeno trecho de Almeida Faria parece ser, por outro lado, literatura de “terceiro grau”: uma citação de outra citação. De facto, por casualidade ou não, a frase poderia não referir-se directamente a Balzac e àquela página de *Père Goriot* em que Rastignac olha para Paris do alto do cemitério de Père Lachaise (onde acaba de se realizar, impossível não lembrar, mais um enterro de um pai). Jean-Paul Sartre ajuda-nos a iluminar esta cena do romance a partir de outro ângulo de leitura quando, no prefácio de um livro do amigo Paul Nizan, descreve esse hábito *snob* que Nizan tinha de citar vagamente os clássicos:

Une nuit, les surhommes en disponibilité montèrent sur la colline du Sacré-Coeur et virent à leurs pieds une joaillerie en désordre. Nizan planta sa cigarette dans la commissure gauche de ses lèvres [...] *et dit simplement: “Hé! Hé! Rastignac”* (Sartre, 1984, p. 18, itálico meu).

O livro prefaciado, sabe-se, é *Aden Arabie*, com o seu famoso *incipit*: “J’avais vingt ans. Je ne laisserai personne dire que c’est le plus bel age de la vie” (Nizan, 1984, p. 55). Frase que se adapta perfeitamente ao mundo juvenil, mas sempre bastante negro, da narrativa de Almeida Faria, que alguns anos e três romances mais tarde, em *Cavaleiro Andante*, dirá da mesma personagem: “Sombrio habitador de um país luminoso, João Carlos tem vinte anos em Lisboa e não sabe sequer se tem futuro” (Faria, 1987, p. 17). Nós não sabemos se J. C. Paul Nizan, mas tudo deixa supor que não permitiria que ninguém dissesse que os vinte anos são a idade mais bela da vida.

O “reino do Filho” é um reino assombrado. Já dissemos, e vale a pena repetir com Eduardo Lourenço, prefaciador de *Cavaleiro Andante*:

O reino do Pai terminou – já terminara em *Lusitânia* – embora o seu hamletiano fantasma-fundador paire sobre todo o clã, num fascínio equívoco

entre esquecimento desejado e memória activa (Lourenço, 1987, p. 11).

Todavia esta passagem, entre *Cortes* e *Lusitânia*, de um “reino do Pai” para um “reino do Filho” é bastante parecida com a transformação, tal e qual a explica Freud (1977), de uma religião do Pai (o judaísmo) numa religião do Filho (o cristianismo), onde a sensação de liberdade passa por uma redenção sangrenta e sacrificial que não oculta de todo uma culpa remota e recalcada. Aceitemos, então, que o romance *Lusitânia* marque o início do “reino do Filho”, e analisemos precisamente não só os filhos, mas também todas as “crianças” desta narrativa.

Já dissemos que, num universo narrativo em que a maturidade sexual é uma espécie de condição *sine qua non* para aceder ao estatuto de personagem, a única condição infantil possível, aqui, é uma condição de infantilidade imposta ou, se quisermos, inatural. É uma menoridade cultural que, mais do que as crianças, afecta sobretudo os velhos e as classes subalternas, aqui representados por Moisés e Estela. O primeiro, como só costuma acontecer aos muito novos ou aos muito velhos, nem sabe que idade tem, e revela uma visão do mundo dramática e elementar, povoada de pesadelos condimentados de religião popular; por seu lado, Estela, embora inculta e perdida atrás de preocupações triviais ou afectos sinceros, é a primeira personagem a ter acesso à escrita, pois logo desde os primeiros títulos da *Tetralogia* escreve cartas ao marido, antecipação cómica ou penosa – conforme os pontos de vista, mas decerto algo infantil – dos romances epistolares sucessivos. Trata-se, pois, de mais um diálogo sem interlocutor, mais uma tentativa de comunicação falhada, prejudicada por uma ortografia e uma sintaxe elementares que revelam a inadequação cultural ao afã comunicacional que a anima.

Ora, a mesma condição de subalternidade implica outro “castigo” ou maldição social: uma espécie de latência ou jejum sexual que, paradoxalmente, as crianças ignoram, e que se impõe a estes adultos. Impõe-se a Estela, enquanto emigrante, pela distância do marido; impõe-se a Moisés, enquanto viúvo, pela fatalidade ou pela história, bem como decerto pela impossibilidade de procriar que marca significativamente a

figura deste velho, cuja mulher, lembra-nos o texto, morreu de parto sem deixar descendentes; e mais: morreu gritando como no dia em que perdeu a virgindade, outra vítima de mais um macho exuberante que se castigará não voltando a conhecer outra mulher. Já vimos como a leitura mítico-antropológica de um facto histórico como a luta pela reforma agrária nessa região de Portugal tem a sua chave interpretativa na posse da terra/mãe. Numa brilhante intuição, Jacoto relaciona este suicídio com o suicídio de Bailote, em *Aparição*, motivado pelo facto de já não poder semear, isto é, fecundar. Uma maldição que o velho da *Tetralogia* carrega às costas desde o seu exórdio falhado enquanto marido e pai.

Ambos são investidos de uma grandeza bíblica desautorizada diante dos novos valores da sociedade industrial: como Moisés, cujo filho nascera morto, Bailote perdera o dom de criar, demiurgicamente, a vida pela sementeira. Uma vez renegado o dom de igualar-se ao Pai criador, a ambos só resta o suicídio [...] (Jacoto, 2005, p. 94).

Mas outra criança, imprevista e imprevisível, é precisamente Marina, a mãe real, desprovida de qualquer carga simbólica. Humilhada e traída, agora viúva e dramaticamente afastada de alguns dos seus filhos, desnuda-se na sua inteira tristeza e deixa-nos assistir à sua regressão a um estado cada vez mais infantil, atingindo o auge nos capítulos 9 e 19 (esse último intitulado significativamente *Marina Mãe e Filha*) de *Cavaleiro Andante*, nos quais tem pesadelos quase idênticos aos dos seus filhos mais novos e se abandona à recordação frustrante – sobreposta às recordações do avô de Francisco, já lidas n' *A Paixão* – de uma mãe que a oprimiu talvez por excesso de ternura. É através desta atitude passiva, deste *stabat mater* chorão mas determinado, que Marina assume o papel de quem vai reunir a família a todo o custo. Uma espécie de pai às avessas, que assume a função de *pater* e, ao mesmo tempo, uma filha, mais uma, que precisa de um pai/patrão e procura-o, exige-o, nos filhos mais crescidos.

Mas agora que o trono está vago e o lugar do pai é o lugar do morto, não só ninguém parece querer ocupá-lo, como também nenhum casal

parece resistir a uma crise inesperada que tem, para os seus protagonistas, autênticos efeitos castradores. Em *Cortes*, as pulsões eróticas dos mais novos tinham uma função anti-paterna, anti-autoritária, mas por isso mesmo eram todas elas possíveis enquanto aconteciam sob a alçada paterna. De repente, em *Lusitânia* e *Cavaleiro Andante* parece que o próprio erotismo, perdendo o seu alvo subliminal, perdeu não só a sua pujança, como também a sua função histórico-política. A obra de um escritor como Almeida Faria, que vive a viragem de um “século breve”, ou seja a reviravolta repentina que concretiza a passagem de uma ditadura antiga (com as suas formas tradicionais de repressão baseadas na censura e na mordaza clássicas) para uma mais complexa relação de poderes “microfísicos” no seio de uma democracia moderna, permite-nos observar o processo que, nesses mesmos anos, Michel Foucault analisou nos seus estudos sobre a história da sexualidade: enquanto a relação entre poder (capitalista, burguês, ditatorial) e sexo é pensada apenas em termos dicotómicos de opressão/repressão, a sexualidade encontra a sua justificação histórica no marco da luta pela liberdade:

[...] parece-me essencial a existência na nossa época de um discurso em que o sexo, a revelação da verdade, a inversão da lei do mundo, o anúncio de um outro dia e a promessa de uma certa felicidade estão ligados entre si. (Foucault, 1994b, p. 13).

Aqui, erotismo rima com messianismo: “O bom sexo será amanhã”, diz ainda Foucault (1994b, p. 13). Mas essa faca de dois gumes que é a justificação teleológica do sexo parece apenas um alibi útil para abafar o escândalo. Algo que deixaria de fazer sentido uma vez que o rei estaria morto. Já Foucault acrescentara e alertara:

Um espírito desconfiado perguntaria talvez se tantas precauções para atribuir à história do sexo um apadrinhamento tão considerável não terão ainda a marca dos velhos pudores (Foucault, 1994b, p. 12).

A partir de *Lusitânia*, metáfora em que partidas, chegadas e barcos

encalhados se cruzam, não é apenas o diálogo a revelar-se agora impossível – como a crítica que estudou a forma epistolar em Almeida Faria oportunamente revelou – mas a própria fusão erótica dos seres. Os casais inelutavelmente separam-se, e não se trata de um processo causado por uma suposta revolução sexual, libertação dos costumes que põe em questão o casal enquanto forma tradicional privilegiada da vida erótica e afectiva, mas sim de uma autêntica condenação à solidão: Sónia vai para Angola, André para o Brasil, donde só voltará a juntar-se a Sónia para morrer ao seu lado em algumas das mais dramáticas páginas da *Tetralogia*; J. C. regressa para Montemínimo, deixando Marta que opta, primeiro, por ficar em Veneza, para depois continuar a viajar sem rumo. Euforia e disforia sobrepõem-se. Onde o autoritarismo não chegara, chega agora uma mistura perigosa de liberdade absoluta (e, em termos sartrianos, angustiante) e sentimentos de culpa. O complexo de inferioridade e o sentimento de inadequação aos eventos são potenciados pelas infindáveis opções livres com que homens e mulheres finalmente se deparam.

Até o casal que, depois do 25 de Abril, o leitor imaginaria facilmente vitorioso atravessa, antes pelo contrário, o seu túnel: Arminda, passada a euforia inicial, abandona-se a elucubrações e recordações pouco agradáveis (como, por exemplo, um episódio de assédio sexual por parte do irmão André, regresso violento e improvisado dos pensamentos incestuosos) e, quando imagina um futuro com o namorado, Samuel, vê como tudo se tornou mais difícil, não por causa da oposição dos pais, mas sim por causa da nova situação política:

Agora que a revolução veio tornar normal e desejável, bem nos convinha ter proletas na família, revela-se-me nos fácil: ele passou aos poucos a situar-me “do outro lado da barricada” (Faria, 1982a, p. 363)

A “medida do possível” parece agora desmedida, por isso mesmo inalcançável. A luta de classes afasta Samuel para a outra margem do rio da História. E há mais outra personagem que, podendo agora alegrar-se pelo rumo tomado por este rio impetuoso, limita-se simplesmente a desaparecer:



Piedade.

A cozinheira Piedade, como já aqui mencionámos, era a única criada que se opunha dramaticamente à condição de subalternidade social, sentimental e até corporal a que estavam sujeitos criados e crianças. No entanto, no seio do *ancien régime* paternal, Piedade escapava à condição de latência ou abstinência sexual enquanto peça importante da elementar *oeconomia sexualis* dessa horda familiar feudal. O seu papel, já embrionariamente revolucionário, não era o da empregada jovem que agrada ao velho patrão, mas sim o da jovem que vê noutro jovem – apesar de ser embrionariamente outro patrão – um possível parceiro sexual. Assim, amando André, escapava ao próprio destino de simples criada (ou de criada simples) por se revelar ainda capaz de imaginar relações humanas e mundos diferentes, numa oposição absolutamente pessoal ao *statu quo*. Erótica e política, para ela, iam ainda de mãos dadas. Por isso mesmo, essa Piedade que tinha aberto *A Paixão* com os infinitivos imóveis e repetitivos da sua labuta diária, chega a pensar o futuro e, com a chegada da revolução, foge, abandona a casa, desaparece daquele universo imóvel e claustrofóbico.

Esta desapareição e a aparição falhada do operário militante Samuel brilham na *Tetralogia* por contraste e por paradoxo. Revelam, através do não-dito, muito mais do que muitas palavras. De Samuel sabemos que namora Arminda, trabalha em Lisboa e participa activamente, saindo à rua, na Revolução dos Cravos. Mas tudo o que dele sabemos é informação de segunda mão. Apesar da promessa do narrador: “Esse Samuel teremos de o conhecer mais tarde, quando se possa falar dele e do que representa como algo natural” (Faria, 1982a, p. 144), o operário da capital nunca chegará a tomar a palavra. Ao contrário de Sónia e Marta, que também chegam atrasadas, ele nunca entrará na rede de trocas dos protagonistas, não tendo direito nem a cartas, nem a monólogos interiores. Como recordava também Manuel Gusmão: “Em *Cortes*, conheceremos de facto Sónia, aparecerá fortemente Marta, mas Samuel [...] continuará apenas aludido” (Gusmão, 1986, p. 10).

Portanto em *Lusitânia*, romance inteiramente estruturado e escrito num

contexto democrático, acontece algo que prolonga a “censura” sobre o militante revolucionário de quem, anos antes, não se podia falar por razões mais óbvias. Com efeito, ainda outro “pai”, ou espectro, parece pairar agora na vida dos protagonistas. Outro indício linguístico revela-o. Na carta escrita de Veneza na véspera da revolução, J. C. admite:

Não posso mentir nem ocultar metade da verdade: dava-me mal com o Pai, sempre achei que me olhava com desconfiança por não aceitar os seus padrões, por ter imaginação, por não querer aí ficar, *por não ser dogmático, ou melhor, fanático, em relação àquilo em que acredito* (Faria, 1982a, p. 290, itálico meu).

A carta traz a data de 24 de Abril de 1974, Salgueiro Maia ainda não chegou ao Terreiro do Paço, mas as palavras de J. C. já têm um referente inconsciente na massa revolucionária, pois é bastante claro que, quando reivindica o não ser “dogmático, ou melhor, fanático”, o filho não está a tomar a distância de um pai simetricamente contraposto às suas ideias (e que, por isso, não ficaria chocado com essa falta de fanatismo), mas já está a afastar-se de um caudal ideológico que começa por ir na mesma direcção, a insurreição, e contudo deixa J. C. desassossegado. Anarquista e individualista, o rapaz sentirá o seu ego novamente ameaçado nesta nova vaga política que se levanta.

A transformação de João Carlos, enquanto personagem principal ao longo da *Tetralogia*, é muito interessante. Inicialmente parece o mais revolucionário, decerto o mais insubmisso, mas tanto a notícia da morte do pai como a do derrube da ditadura o deixam surpreendentemente indiferente. Regressa a custo para Portugal, obedecendo às novas exigências da mãe, mas sem nunca conseguir ser nem pai, nem filho, nem revolucionário, nem amante, nem, talvez, português. É muito significativa, neste sentido, a sua passagem de uma Veneza – uma espécie de Atlântide a meio caminho entre Veneza e Manhattan, imaginária e imaginada por ele e pela namorada abandonada – para esse outro não-lugar do céu onde desempenha o seu ofício de comissário de bordo para uma

companhia de aviação, "cavaleiro andante" de ordenado fixo, alma errática de um limbo extraterritorial.

Precisamente depois da sua chegada a Veneza, donde assiste à Revolução dos Cravos lendo os jornais italianos, começara a perfilar-se a hipótese de uma "(o)posição dandy", a (o)posição de quem, como um Ricardo Reis potenciado pelos novos suportes tecnológicos, fica a contemplar o espectáculo do mundo (e da revolução) em directo na TV (Sacco, 2006). "Perdeste a oportunidade de presenciar uma intentona pela TV" (Faria, 1982a, p. 389), escreve à sua Marta a propósito do 11 de Março de 1975. "Espero assistir de longe ao desenlace dessa paixão, sem curiosidade por participar" (Faria, 1982a, p. 392-393), faz-lhe eco Marta poucas horas mais tarde, ainda antes de ler a missiva do amigo. Poucos meses antes, num capítulo intitulado *Carta no barco encalhado*, o mesmo J. C., queixando-se da cultura nacional que o rodeia, confessava:

[...] que posso contra uma cultura traduzida do francês? E contudo fascina-me o show da máquina social posta a andar ou desandar após meio século de sono profundo (Faria, 1982a, p. 339).

É um diálogo entre possíveis "vencidos da vida" que, de Ricardo Reis, se abre ao próprio Eça, autor que se vislumbra nas entrelinhas dessa ironia sobre a "cultura traduzida do francês" e que se declara assumidamente na epígrafe do romance, onde se lê:

Pátria para sempre passada,  
memória quase perdida!

Uma citação que, a seguir a um título como *Lusitânia*, parece mais uma vez direccionar a atenção do leitor para o discurso e para as preocupações do autor acerca da "pátria lusitana", a posição do Portugal pós-revolucionário no contexto europeu e mundial, mas que não deixa de apontar (sendo, como se sabe, a frase que fecha *O Crime do Padre Amaro*) para esse outro tema subterrâneo que perpassa a obra de Almeida Faria: a questão oculta, ou recalcada, da paternidade tragicamente recusada; o tema

da miséria da pátria associada à miséria do pai.

Evolução paralela e, por alguns aspectos, contrária é a do irmão André. Para J. C., André revela uma contiguidade duvidosa com o ambiente físico e mental do pai Francisco. Talvez seja essa mesma contiguidade o factor determinante que, na fase final da *Tetralogia*, leva o irmão mais velho a destronar o mais novo na tentativa de substituir o pai com maior determinação, procurando fortuna no Brasil a fim de devolver à família a estabilidade perdida. Mas também André sente uma forte repulsa que, não tanto as cartas quanto o monólogo interior dos primeiros romances ajuda a explicar. Dizia/pensava André n' *A Paixão*:

[...] pais e filhos sucedem-se em ciclo sobre ciclo; eis que imagino ou sonho, no meu olhar aberto, um filho ignorando o pai, tempos distintos adversos, duas idades opostas na história do humano (Faria 1982a, pág. 91).

Para estes “filhos sem filhos”, a revolução é aquilo que a palavra etimologicamente significa: um ciclo, um moto rotatório que regressa ao ponto de partida. Obcecados pela paternidade, ideia que rejeitam, mas à qual parece obrigá-los uma revolução social vista como conflito à volta de presas ancestrais (camponeses que ameaçam a terra, ameaçam a mãe e a terra/mãe; um operário comunista que pretende “raptar” a irmã), acabam por ser naturalmente anti-revolucionários. Opõem (ou iludem-se de poder opor) um tempo finalmente linear e pessoal a um tempo cíclico e colectivo, revolta *a priori* contra tudo o que, nos redemoinhos (ou “cunning passages”, diria Eliot) da História, deixa de estar “em baixo” e passa “para cima”, nova instância de alguma forma autoritária já estabelecida ou *in fieri*.

Sensível à repetição farsesca ou, de alguma forma, degradada da História,<sup>24</sup> o escritor, que vimos quase incapaz de admitir crianças na sua narrativa, acaba por se tornar também no escritor da impossibilidade de

---

<sup>24</sup> Conceito que Almeida Faria adquire da leitura de Marx e, sobretudo, Hegel (significativa, neste sentido, a epígrafe hegeliana em *Cavaleiro Andante* acerca da substituição dos cavaleiros andantes pelos polícias), mas também da visão fortemente satírica dos atrasos culturais de Portugal que se encontra nas páginas de Eça de Queirós.

crescer. Essa mesma “singular inverosimilhança [...] retrospectivamente reproduzida”, que Manuel Gusmão (1986, p. 13) oportunamente assinalava, ou seja, o facto de saltarmos de uma Sexta-feira indefinida, narrada e publicada inicialmente nos anos '60, para os acontecimentos que vão desde Abril de 1974 ao final de 1975, indica que o autor não quer confrontar as suas personagens com arcos temporais muito amplos. O tempo da *Tetralogia* é sempre um tempo muito curto: dá para morrer, repentinamente, mas não dá para envelhecer. A incapacidade de matar o pai é incapacidade de ser adulto e prende-se com a recusa, mais ou menos consciente, da ideia de ter que tomar o seu lugar e recair nos erros cíclicos da humanidade.

No plano erótico, o erro “histórico” ao qual, como filhos, eles assistiram foi a degradação da esposa, mãe e mulher. Por isso acabam todos como amantes solteiros. A referência final ao ideal cavalheiresco remete precisamente para uma ideia de amor ensombrada pela impossibilidade e pela morte. É ainda Jorge de Sena quem, no referido prefácio a *Palmeiras Bravas*, citando o crítico Ernest Sandeen, entronca este romance incontornável de Faulkner no filão da literatura amorosa de origem medieval, tal como a descreveu Denis de Rougemont no seu ensaio sobre a temática amorosa na cultura ocidental.<sup>25</sup> Trata-se de uma literatura que substitui o heroísmo guerreiro da primitiva *chanson de geste* pelo culto devoto por uma mulher pura e intangível; uma aspiração à pureza que tem o seu ponto mais alto na própria morte, apuramento final de tudo (Rougemont, 1998; Sena, 1961). Vale a pena lembrar que *Palmeiras Bravas* é um livro que entrelaça duas estórias: a de um homem que leva a amante a abortar (e morrer) por amor, e a de outro homem literalmente “forçado” (é um recluso que saiu temporariamente da cadeia) a ajudar uma mulher solteira a dar à luz durante uma impressionante cheia do Mississipi. Assim, por incrível que pareça, uma leitura juvenil (dois romances num só,

---

<sup>25</sup> Sobre a presença, nada acidental nem recente, das figuras de quixotescos cavaleiros andantes na literatura portuguesa, veja-se o livro de Maria Fernanda de Abreu (1994), que descreve também a interessante tendência, em Portugal, para a “messianização” ou “sebastianização” do mito.

mais um ensaio introdutório) acabaria por conter as coordenadas de uma obra narrativa escrita ao longo de quase vinte anos. Uma obra cujo núcleo aponta para uma inconciliabilidade entre amor e vida, entre amar e dar vida ou, o que é o mesmo, dar à luz.

O outro mito que substitui os antigos paladinos guerreiros pelos paladinos amantes será o de Don Juan. Como oportunamente relembra Giovanni Macchia:

Un eroe che prese il posto degli Orlandi, dei paladini, dei grandi spadaccini delle chansons de geste e dei romanzi cavallereschi, i quali ammazzavano un incredibile numero di nemici, così come Don Giovanni conquistava le sue donne (Macchia, 1991, p. 40)

Mas aqui na *Tetralogia* ainda não há lugar para a exuberância alegre dos conquistadores amorosos. No fim desta narrativa de solidão e frustração sexual, ao mais ousado tocará pagar o preço mais alto. A morte de André, uma doença repentina, não é ditada por nenhum desenlace lógico dos acontecimentos narrativos, mas cai como um *deus ex machina* que avalia, julga e, acima de tudo, castiga.

Sabe-se que as andanças das personagens da *Tetralogia*, a partir de *Lusitânia*, percorrem os caminhos dos portugueses pelos sete mares, nomeadamente nesse triângulo Portugal-Brasil-Angola dentro do qual André errará até encontrar a morte. Mas antes de falarmos da terceira figura trinitária na obra de Almeida Faria, convém introduzir um ponto excêntrico nesta geografia lusíada. Um ponto que vai ganhando uma importância simbólica extraordinária e que merece uma análise breve, mas mais pormenorizada: Veneza. E ainda antes de falarmos de Veneza, é oportuno dizer que esta cidade não é a única presença italiana na arquitectura das referências culturais da *Tetralogia*. Na malha de citações, ocultas ou declaradas, há pelo menos dois autores que ajudam Almeida Faria a definir o seu desencanto histórico e, talvez consequentemente, a provocar essa fuga criativa para Veneza: Eugenio Montale e Pier Paolo Pasolini. Trata-se de citações escolhidas entre muitas outras, um dos percursos interpretativos

possíveis entre os propostos pelo autor ao leitor-*detective*.

Nos anos Oitenta do século XX, questões como o pós-modernismo e o citacionismo pós-moderno estavam destinadas a tornar-se um tópico frequente, mas também uma moda nos debates culturais. Entre linguística, semiótica e as mais tradicionais disciplinas filológicas e históricas, as últimas décadas do século XX (re)descobrem que um texto literário é feito de outros textos literários, uma intertextualidade pragmática em que os contributos do autor e do leitor se interligam nesse ponto de encontro (e, às vezes, desencontro) que é o texto (Eco, 1979; 1984; Hutcheon, 1985).

Nalguns autores – e Almeida Faria é um deles – esta consciência, em vez de levar a uma espécie de anonimato da escrita, ou seja a uma dissolução do autor, enquanto sujeito enunciador, no seu enunciado objectivo, resultado de uma operação colagem, abre um jogo em que o leitor continua a sentir a presença do autor enquanto supremo organizador do material literário coligido para compor a obra. É um jogo hermenêutico em que Almeida Faria propositadamente se revela sempre bastante auto-consciente quanto à disposição, na malha dos seus textos, das zonas mais ricas em relevância interpretativa. É uma verdadeira operação consciente de orientação interpretativa: a citação é ora escondida, ora exibida, e oferece vários percursos interpretativos possíveis, quase chaves de leitura que se, por um lado, parecem predefinidas e controladas pelo autor, por outro entregam-se a possibilidades absolutamente (e naturalmente) imprevisíveis. Em jeito de exemplo, a carta escrita por Arminda ao irmão João Carlos “em memorável data”: 25 de Abril de 1974, relata uma visão à sua maneira parecida com a visão orgíaca da procissão da Sexta-feira Santa, já lida n’*A Paixão*.

*Lusitânia* é o romance em que o tempo suspenso e imóvel do calendário litúrgico se faz história, os capítulos adquirem datas, datas que não vemos apenas como cabeçalhos das cartas, mas que também entram nos solilóquios das personagens que não escrevem mas continuam a “falar” através do monólogo interior ou do discurso indirecto livre. O público e o privado coincidem e interagem. É neste contexto que as personagens vivem, de forma subjectivamente diversificada, o 25 de Abril de 1974.

A carta citada é o texto que descreve “em directo”, e ao mesmo tempo por metáfora, a irrupção da anunciada revolução na imobilidade do presente. Poderia ser o relato jornalístico de uma realização da utopia marxista, mas não é. É um texto em que a prosa de Arminda está mais próxima, insolitamente, da prosa que encontramos nos capítulos dos pequenos visionários Jó e Tiago. Arminda descreve, precisamente, uma visão que define como “presságio do que hoje aconteceu” (Faria, 1982a, p. 294). E diz que estava a ler Montale quando viu “aproximar-se uma borrasca, furacão ou tempestade” (Faria, 1982a, p. 294). A citação, críptica ou no fundo transcurável, fica por aqui, o texto é reticente. Mas é difícil não pensar em *La bufera* (ou seja, precisamente: “borrasca, furacão ou tempestade”). *La bufera e altro* é o livro que assinala, no percurso literário e pessoal de Eugenio Montale, as vivências da guerra e do pós-guerra, o terror misturado à esperança, e a sucessiva desilusão da época de paz e liberdade submetida à banalidade. É o livro em que o poeta (a crítica italiana discutiu muito sobre isto) revela o seu mal-estar num país que ele, mesmo depois da reconstrução democrática, não consegue amar. O paralelismo é possivelmente revelador. Há duas borrascas, a guerra e a revolução, que irrompem na história com a força de uma revelação. Há dois tipos de calmas após a tempestade. Repare-se que em Montale a “*bufera*” surge como a descrição de um “instante eterno”, epifania fugaz iluminada por um relâmpago e resolvida precisamente no oxímoro “eternità d’istante”:

il lampo che candisce  
alberi e muri e li sorprende in quella  
eternità d’istante (Montale, 1990, p. 197)

O resto da descrição, dirigida a uma “strana sorella” (estranha irmã), apresenta a tempestade como um ritual orgíaco pagão, acompanhado por sistros e pandeiros.

Para Arminda, a visão, que poderia estar a um passo da epifania, é logo corrompida por figuras retóricas de registo baixo, burlesco, cómico: “um ruído de pelo menos quatro pistas da melhor estereofonia” (Faria, 1982a, p.



294), e acaba numa festa banal que poderia ser homenagem à equipa local de futebol:

Festejavam vitória da bola local? Era o regresso à base do grupo excursionista montemínimo? Não me interroguei interiormente à maneira das novelas de suspense (Faria, 1982a, p. 294).

O conteúdo da visão, suspeito de banalidade, já não merece nenhuma interrogação interior.

Sinais de desencanto abundam, já vimos, no resto do romance e no romance seguinte. Em *Cavaleiro Andante*, entre museus e pinacotecas, a formação de Marta passa também pela leitura de Pasolini. Numa das suas cartas a um J. C. já comissário de bordo, Marta cita os *Escritos Corsários*, um livro póstumo de crónicas em que o poeta analisa as mudanças (aliás, a “mutação antropológica”, segundo a definição do próprio Pasolini) da sociedade italiana das últimas décadas. Uma análise que Marta não hesita em aplicar à sociedade portuguesa em rápida transformação:

Há mais de um ano Pier Paolo previu, numa entrevista, que os próximos cinco anos de “fascismo consumístico” farão a metamorfose do português que deixará de ser severo, económico, arcaico, para cair no mau gosto arrivista do pequeno burguês em delírio. A julgar pelas tuas raivas, parece ter acertado.

Eu fujo às profecias pasolinianas refugiando-me cada vez mais nos museus onde passo dias esquecida de mim, de ti, do mundo, de tudo (Faria, 1987b, pp. 186-187).

E ainda remata a carta com uns versos do mesmo Pasolini, de 1964:

Não retornam  
os antigos dias, sei-o, cada abril  
vermelho, de juventude, é passado (Faria, 1987b, p. 187)

Paradoxalmente, a jovem pasoliniana portuguesa refugia-se no país em que Pasolini tinha desenvolvido a sua visão da violência fascista do

consumismo e cita um poema em que ainda se podia sonhar com o desenterro das velhas armas, reais e metafóricas, da resistência<sup>26</sup> para, aqui em *Cavaleiro Andante*, enterrar qualquer sonho de resgate histórico e enterrar-se num anti-histórico fetichismo estético.

De facto, para os jovens João Carlos (até um certo ponto) e Marta (até ao fim), Veneza representa um ponto de fuga, uma ponte para a Europa e para o resto do mundo. O rapto pelos árabes, o leilão, a viagem nocturna no avião particular do nobre Mocenigo (descendente daquele Mocenigo que primeiro foi anfitrião e, mais tarde, acusador de Giordano Bruno), enfim, toda a parte mais romanesca (no sentido de irreal) da *Tetralogia* é, no fundo, a projecção onírica de um autor que quase não vê saídas reais, viáveis, daquela terra descrita nos romances anteriores. Já não é apenas o Portugal de Salazar que o autor sonha abandonar através da fuga dos seus personagens, mas sim todo um mundo ao qual, por outro lado, ainda se sente muito ligado. O Alentejo e Veneza; um "Sul" mítico, faulkneriano, e um "Norte" europeu; a tradição e a vanguarda;<sup>27</sup> o símbolo da terra e o da água, todos eles parecem pólos de atracção dentro dos quais Almeida Faria começa a debater-se na sua obra narrativa do pós-25 de Abril. Em direcção contrária a séculos de navegação portuguesa e à saramaguiana jangada de pedra, Almeida Faria parece procurar um caminho aéreo para o Mediterrâneo. Marta será a única capaz de prosseguir nesta busca. Depois do contrariado regresso de J. C. para Montemínimo, as cartas dos dois ex-namorados começam a fantasiar acerca de uma ideal Venatthan em que passado e presente se harmonizam, assim como, do ponto de vista estético, se misturam tradição e vanguarda sem contrastes insanáveis, provavelmente

---

<sup>26</sup> O poema, intitulado *Vittoria*, imagina o regresso das vítimas da resistência anti-fascista da 2ª guerra mundial (incluindo o irmão mais novo de Pasolini), com as quais o poeta se confronta e dialoga, por um lado aceitando a impossibilidade do regresso a uma época de luta, por outro não conformando-se com o conformismo intelectual do seu tempo (Pasolini, 2003, pp. 1259-1270).

<sup>27</sup> A propósito de vanguarda literária e citacionismo, vale a pena lembrar, entre as outras referências possíveis, que J. C. encontra nas margens de um canal veneziano uma estranha "jangada", o livro *Zettels Traum* de Arno Schmidt, e visita o túmulo de James Joyce em Genebra, enquanto vários capítulos de *Lusitânia* escondem versos literalmente "roubados" aos *Cantos* de Ezra Pound.

uma aspiração íntima para um escritor como Almeida Faria, que vai abandonando a radicalidade da escrita, por vezes obscura, dos anos pré-revolucionários, em prol de uma legibilidade conquistada através de uma prosa simples, mas nunca desleixada:

[...] vi uma fusão fantástica de Veneza e Manhattan, uma ilha onde aqui são várias, [...] achava N. York a cidade ideal, igual a Veneza em fascínio, apenas com a vantagem das vanguardas que velozes se ultrapassam. Em Veneza ninguém se ultrapassa, Veneza pertence ao passado, a mistura delas seria perfeita: o mesmo barco que nos conduz à Estátua da Liberdade leva-nos ao Lido em torna-viagem [...] (Faria, 1982a, p. 360).

Interessante ligação, como também acaba de revelar este trecho, entre a liberdade e o prazer, pois quer Veneza quer a sua mistura “transgênica” com Manhattan surgem como uma espécie de terra do nunca que liga a capital do libertinismo antigo com a maior capital cultural mundial da actualidade numa única utopia. É o ideal citadino contra o ruralismo alentejano, é o libertinismo de Casanova (o prisioneiro dos calabouços do *Doge* que, nas suas memórias, afirma ter sentido Lisboa em Veneza, ou seja, o tremor de terra de 1755) contraposto ao marialvismo do lavrador de Montemínimo.<sup>28</sup> E é precisamente no estilo epistolar de *Lusitânia* e *Cavaleiro Andante* que Almeida Faria procura o seu afastamento parcial do Sul e do nune tutelar sulista, Faulkner, para tentar uma aproximação do século das Luzes europeu.

Sobre as motivações que levaram o autor a escrever romances epistolares para devolver a Portugal um género que a Europa inteira tivera

---

<sup>28</sup> Esta contraposição ideológica e sociológica entre libertino e marialva encontra-se bem delineada num importante livro português, publicado logo no início da década de 60: *Cartilha do Marialva*, de José Cardoso Pires. “Marialva é o antilibertino português” (Pires, 2000, p. 13), diz-se peremptoriamente neste livro. E a contraposição prossegue: citadino vs provinciano, inovação vs tradição, virtudes da razão vs virtudes da ignorância, racionalismo vs irracionalismo. Distingões culturais no sentido antropológico do termo, e com incidências substanciais na escrita literária. Até William Faulkner merece, neste ensaio de Cardoso Pires, um tratamento cauto, distanciado: “Também as irracionalizações de Faulkner [...] esse testamentário das escrituras patriarcais do Sul e das hierarquias dos guerreiros e lavradores, também essas são expostas, na sua parte mais substancial, num estilo gótico, eivado de misticismo verbal” (Pires, 1960, p. 90).

no século XVIII e Portugal não, por causa da Inquisição, Almeida Faria já se pronunciou em várias ocasiões (veja-se também a entrevista em apêndice). Com *Lusitânia* começa a procura de um ideal perdido de literatura libertina que, mais uma vez, desta feita através do jogo citacionista dos géneros literários, pudesse associar uma certa ideia de erotismo a uma possível reacção política contra ditaduras mais impalpáveis mas, por isso mesmo, duradouras. Um libertinismo, todavia, exclusivamente hedonista, que pode citar, como já se disse, o *Aline et Valcour* de Sade (romance parcialmente ambientado em Lisboa), mas é mais casanoviano do que sadiano (e, muito menos, sádico). Um "casanovismo" que provavelmente se reconheceria nestas palavras de Philippe Sollers sobre o libertino veneziano:

Encontramo-nos aqui nos antípodas de Sade. A repetição é a lei do género, mas o código de Casanova nunca é criminal (pelo contrário, é o prazer que procura o que interessa). Faz magia branca, não magia negra (para ele, a morte e a necrofilia são inadmissíveis, é o contrário de um 'satanista') (Sollers, 1999, p. 52).

Mas J. C., nesta Veneza encontrada à força e por acaso, é ainda um Casanova falhado, um *au pair boy* ao serviço de mais um Mocenigo, obscuro trineto do aprendiz de bruxo que encaminhou Giordano Bruno para a fogueira. A sua Veneza cheira ainda a esturro e a sacrifício. Ainda não surgiu um candidato credível a Casanova.

### 2.3. O Espírito

Provável consequência da síntese entre tradição realista (com ou sem o prefixo "neo") e experimentalismo linguístico, a obra de Almeida Faria vê-se perpassada por uma tensão contínua entre realismo e onirismo. O "pecado original" (mesmo como numa espécie de *Génesis* pessoal) encontra-se no primeiro romance: em *Rumor Branco*, o protagonista

“acorda” a cada capítulo num meio social diferente, como numa espécie de sonho calderoniano. É um onirismo que brota da vontade de desconstruir a forma-romance tradicional. Depois desta experiência narrativa, essa mesma liberdade não será permitida ao autor da *Tetralogia*. Uma vez escolhido um preciso ambiente social e geográfico para descrever, o elemento fantástico de alguns trechos passará a pertencer à esfera das personagens, mas não pertencerá à estrutura, não afectará profundamente a maneira de contar, baseada noutros recursos literários de certo modo realistas. No fundo, não serão o monólogo e a corrente de consciência também instrumentos para acentuar o realismo psicológico? E o rapto em *Lusitânia* – que nem sequer podemos considerar fantástico, apenas “romanesco”, no sentido vagamente fabuloso da palavra – é apenas um elemento de um romance que segue também outras pistas narrativas, nem todas inéditas para os leitores de *A Paixão* e de *Cortes*.

Para Almeida Faria, a primeira tentativa de incursão total no âmbito da literatura fantástica remontava já ao velho conto *Peregrinação* (Faria, 1967), experiência literária cronologicamente situável entre *Rumor Branco* e *A Paixão*, mas só mais tarde publicada numa antologia e hoje quase esquecida.

*Peregrinação* abre-se com o retrato de uma personagem que hoje diríamos, com uma expressão um tanto ou quanto abusada, *serial killer*: uma mulher asiática que atrai os homens para um lago e os afoga. Mais uma vez, sexo e castigo. O assassínio funciona como uma espécie de teste ritual que só um homem, um africano extraordinariamente forte, consegue superar, ganhando o merecido prémio da mulher, que lhe diz:

Agora só nos resta um amor destruidor e taciturno, como todo o amor, inominável; sim, fecundar-me-ás, trabalharás meu ventre com paciência clara; [...] saber-te-ei amar, já que não fui capaz de suicidar-te (Faria, 1967, pp. 501-502).

Mas a lua-de-mel torna-se logo ocasião para outras conquistas, que mais não fazem senão protelar a fecundação e aquele amor “destruidor e

taciturno". A noiva desaparece e a "peregrinação" é precisamente a viagem à sua procura. O homem arranja emprego e é despedido pelo *boss* por ter ousado seduzir-lhe a secretária. Foge e desembarca numa fantástica cidade "que dir-se-ia Veneza, não fora a extrema fealdade de tudo" (Faria, 1967, p. 505). Afinal, percebe-se, é um Estado totalitário que sofreu uma inundação. A Veneza da *Tetralogia* é aqui pressentida, desejada, mas é ainda demasiado parecida com a capital imperial de Salazar (não falta um museu de raças onde se matam e embalsamam sempre novos exemplares) e também, um pouco, com a cidade inundada pelo Mississippi no faulkneriano *Old Man*. O fim desta demanda é uma visão na qual se antecipam todos os símbolos que vimos n'A *Paixão*: a mãe, a terra, a mulher sagrada, inviolável e inviolada:

[...] visitara outrora, em peregrinação, estes lugares sagrados. E neles estava ela, a madre, a terra, a deusa, a fonte fundante e farta, fim e começo, vida, morte, imóvel (Faria, 1967, p. 511).

Se, por um lado, a primeira experiência de *Rumor Branco* e o pulo no delírio de *Peregrinação* representam excepções importantes ao trabalho do "livro único" da *Tetralogia* e dos seus apêndices, por outro, podemos detectar arqueologicamente, sobretudo no conto, uma série de elementos, nuances, símbolos, temas que ressurgirão na obra sucessiva. Até uma marca inspirativa absolutamente fantástica ressurgir, vinte anos depois, n'*Os Passeios do Sonhador Solitário*. Mais tarde, virão ainda o romance breve *O Conquistador* e o conto, à maneira de E. A. Poe, *Vanitas*. A figura trinitária do "Espírito", que utilizamos retoricamente para repartir a temática familista na obra de Almeida Faria, é precisamente esse tipo de personagem cujas origens são totalmente fantásticas, por isso mesmo se encontra privado de qualquer proveniência parental ou, então, com vínculos familiares absolutamente peculiares.

Como já se disse, o "bom Caronte" que, nesta fase, leva o escritor para os íferos da fantasia mais abstracta é o pintor Mário Botas. *Os Passeios do Sonhador Solitário* são inspirados no seu *Mise au Tombeau*, e a figura

central do conto é a mesma figura animalesca do desenho, de vago sabor mitológico, que acompanha o texto na primeira edição portuguesa (Faria, 1982b).<sup>29</sup> Em Almeida Faria, a figura (um cão com porte de homem, de cartola e casaca, mas sem calças) aparece no meio de uma cena que, em princípio, se nos apresenta nas formas do mais puro realismo urbano: passa da meia noite e estamos no *underground* de Nova Iorque. O cão está quase escondido no meio de um grupo de jovens *punk* e só se oferece à vista do narrador quando estes saem do metro.

No quadro da literatura visionária – chegando a citar, através da zoologia não menos fantástica de Botas, o *Manual de Zoologia Fantástica* de Jorge Luis Borges – também estes *Passeios* são, como *Rumor Branco*, um relato sobre as múltiplas possibilidades de uma vida e de uma personagem, pois descobrimos que o cão já foi homem e agora vagueia no limbo à espera de uma nova existência. Este limbo é uma espécie de *dead zone* povoada de mortos vivos e representada ironicamente como uma grande concentração de “agências de emprego altamente burocráticas, cheias de ficheiros e arquivos com as vidas disponíveis” (Faria, 1982b, p. 16). No fundo, uma grande reserva de abortos; bizarros *jesuscristos* à procura de uma nova mãe e de uma maneira qualquer de reencarnarem. E o que é que faz o nosso cão, enquanto espera pela nova mãe? Segue as pistas do pai anterior. Um pai famoso, pois é “um dos cinco filhos que Jean-Jacques Rousseau lançou na roda pública” (Faria, 1982b, p. 18). Aqui termina a influência figurativa de Botas e Almeida Faria traz o mundo fantástico do pintor para o terreno das suas temáticas de narrador. O cão é um aborto e representa o falhanço secreto do autor de *Emílio*, a prova de que o pai da pedagogia moderna era um péssimo pai. O filho abandonado é criado, primeiro, por uma família de camponeses e, mais tarde, por um tal Wundt. A referência vai para outro pilar da psicologia moderna – Wilhelm Wundt (1832-1920), citado por Freud, repare-se, pelos seus estudos sobre

---

<sup>29</sup> Primeira e última edição em Portugal. O conto, por sua vez, será traduzido e publicado em vários países num volume com o mesmo título, que também inclui *Vanitas* e *À Hora do Fecho*. Mas este livro é inexistente no mercado português.

totemismo e exogamia (Freud, 2001) – mas, acima de tudo, oferece mais um indício linguístico extraordinariamente revelador:

[...] confundi no início o seu apelido com Hund, que significa cão, [...] também baralhei a princípio o nome do ilustre Wundt com Wunde (ferida) e Wunder (milagre, maravilha) (Faria, 1982b, p. 19).

A paternidade como milagre e ferida. Uma dicotomia problemática e, para o autor da *Tetralogia*, antiga. Única saída entre *Wunde* e *Wunder*, para o ser humano, talvez seja o *Hund*, o cão, isto é, o abandono do género humano. O nascimento milagroso do Sebastião de *O Conquistador* surge agora como a consequência lógica deste raciocínio absurdo, realizado por imagens cada vez mais fantásticas e inacreditáveis. Numa noite fria de nevoeiro, Sebastião aparece “metido num ovo enorme, com a cabeça, as pernas e os braços de fora” (Faria, 1994, p. 11). Pela leitura do romance, descobriremos que não se trata de um ser sobrenatural como o cão dos *Passaios*, mas este ser também nasce literariamente sem cordão umbilical, produto da perfeição de um ovo. Quem o encontra é um faroleiro, “de aqui em diante meu pai” (Faria, 1994, p. 12). A paternidade é agora uma convenção, um “contrato social” entre autor e leitor. “De aqui em diante”, o sintagma “meu pai” indicará a personagem do faroleiro João de Castro. Haverá outras personagens, ao longo do romance, que tentarão convencê-lo de que ele é a reencarnação do rei Desejado, mas toda a obra é baseada em mais uma ambiguidade semântica do título: as conquistas deste Sebastião são amorosas, e uma das suas tarefas mais complicadas será precisamente rejeitar o peso desta paternidade simbólica que o destinaria ao culto masoquista do martírio. Sebastião é como um J. C. que consegue afastar de vez o cálice do martírio. Num grande elogio do ego, finalmente desenfreado, as mil aventuras do rapaz da praia da Adraga têm o único fim de o afastar de qualquer ideia de sacrifício. A fuga para Paris, por exemplo, tem como motivação evitar o serviço militar obrigatório e a igualmente obrigatória guerra em África. Mas a Revolução dos Cravos, como acontecera a J. C. e a Marta, também não lhe inspira o desejo de regressar.



Foi falando de outro escritor, Claudio Guillén, que Almeida Faria explicou perfeitamente a sua ideia de exílio em função que não se limita a ser antiditatorial, mas sim anti-nacional e cosmopolita.

O exílio pode ser elixir cognitivo, afinamento da consciência e afirmação da estatura do exilado, enriquecimento axiológico, filtro capaz de transformar a dureza do desterro em experiência do pensamento, desafio que põe à prova a capacidade de cada um enfrentar o que nunca enfrentaria no seu país de origem (Faria, 2006a, p. 11).

Sebastião então bebe até ao fim o seu elixir em Paris. Aqui a linguagem económico-marxista fica reservada para descrever os serviços prestados a um grupo de mulheres reunidas numa *Société pour l'Usage Convenable des Hommes*: “O elevado valor de uso e de troca que a *Société* me atribuía dava-me um sentimento de responsabilidade social” (Faria, 1994, pp. 134-135). Como oportunamente nos relembra Rosa Sequeira (1998), o donjuanismo é recusa do patriarcado. Sebastião recusa a posse da mulher e é, desta feita, possuído. Cumpre-se o sacrifício e a reviravolta é total.

Fruto da vontade do seu autor de misturar o mito do sedutor por excelência, que ultrapassara os paladinos nas preferências do público europeu da época moderna, com o mito do trágico paladino português do Desejado, este Sebastião é também uma autêntica reencarnação de personagens que o bom leitor de Almeida Faria poderia nele entrever. A suposta segunda vida do último rei da dinastia de Aviz encontraria outros indícios de paternidade literária, mais ou menos consciente, nas fantasias púberes dos pequenos Jó e Tiago. Veja-se, por exemplo, o capítulo 26 de *Cortes*, em que Jó “inventa amorosas conquistas” (Faria, 1980, p. 203) à beira mar com “bandos” de professoras novas, que anseiam por seduzi-lo ou por ele serem seduzidas. Se para o adolescente do Alentejo interior (sabe-se que Montemínimo é a distorção toponímica de Montemor-o-Novo) o mar, como o sexo, era só um sonho, para o jovem Sebastião, nascido como Vénus do mar de Sintra, também o sexo se torna numa realização finalmente possível e possivelmente explosiva. E se, na cena de *Cortes*, o encontro com a experiência erótica, mesmo em sonhos, é adiado por um

mestre-escola que não passa de uma variante da figura do “castrador-mor” paterno, pelo contrário, n’*O Conquistador* – romance ou novela de aprendizagem, como sublinha justamente Álvaro Cardoso Gomes (1991), mas um *Bildungsroman* construído como um romance erótico (os desenhos que o inspiraram, lembre-se, foram inspirados por Bataille), pois a formação do jovem protagonista passa pela experiência sexual (Sacco, 2004) – a iniciadora aos prazeres da carne é precisamente uma mestra-escola, com quem a estratégia de “assalto”, magicamente ajudada pelos agentes atmosféricos:

Começou a resultar quando a nortada aumentou de intensidade, desatando a farfalhar na areia, na árvore, abafando os suspiros de Justina e os ruídos do meu acelerado respirar. Só um Criador muito coca-bichinhos podia inventar a engenhosa manigância de nos fazer mergulhar noutra corpo e tirar disso deleites divinos (Faria, 1994, p. 52).

O divino aqui não é sinónimo de paixão, palavra que etimologicamente remete para a dor, mas é parceiro de aventuras, dispensador magnânimo de prazer.

Sebastião tinha então de perder os pais para vislumbrar a felicidade? Eles, de facto, não morrem (o que criaria os notórios sentimentos de culpa), mas desaparecem à nascença (*ab ovo*, é caso para dizer). Os pais da ficção são pais fictícios. Ele próprio, enquanto narrador, baptiza-os (“de aqui em diante...”). Se atentarmos nas vozes diegéticas, os biombos narrativos que já Maria Lúcia Lepecki (1988), Maria Alzira Seixo (1986), Vasco Graça Moura (1982) tentaram descortinar, veremos que, n’*O Conquistador*, o narrador finalmente coincide completamente com o protagonista, pois é ele que escreve as suas memórias. Depois do monólogo interior (em que as personagens não falam, mas são faladas) e depois do romance epistolar (em que as personagens procuravam um interlocutor, frequentemente em vão), é esta a *prise de parole*, a tomada de palavra mais importante nas transformações da escrita de Almeida Faria. É como se aquela evocação da estreia: “uma voz existe intersticial. há trevas à tua volta e tu não és. serás um dia” (Faria, 1992, p. 21) tivesse reconhecido em Sebastião o sujeito

evocado, o "tu" peremptório desde sempre procurado.

Contudo, Sebastião ainda é apenas parcialmente um "espírito". *O Conquistador* mantém esse registo ambíguo, entre fantástico e realístico. Por vezes, o fantástico parece posto entre parênteses, como se fosse a citação de um dos sete desenhos de Botas que inspiram os sete capítulos do livro. O próprio relato do nascimento milagroso é dado com a ressalva da dúvida, o narrador é homodiegético, mas não é onnisciente:

Acreditei durante muito tempo ter vindo ao mundo de um modo diferente de toda a gente. Foi minha avó Catarina – e as avós nunca mentem – quem me meteu esta ideia na cabeça (Faria, 1994, p. 11).

E o final é novamente ameaçador. Há aqui, nas últimas páginas do livro, um jogo de *mise en abîme*. Mário Botas, com os seus desenhos e os traços físicos da possível doença, entra na narração que tinha sido originada precisamente a partir desses mesmos desenhos:

[...] enquanto eu viajei e vadiiei, ele terminou Medicina, embora a sua paixão fosse o desenho. [...] reencontrei o meu amigo tão magro e abatido que mal o reconheci. [...] Ao entrarmos no apartamento que ele partilhava com um galgo afegão etéreo como um fogo-fátuo, as aguarelas às centenas, encostadas a todas as paredes e cantos da casa, deixaram-me sem respiração por uns momentos. Por ali deambulava uma fauna irónica e feroz, parente ou aderente da que sai dos meus sonhos (Faria, 1994, p. 146-147).

E precisamente como Mário Botas nos seus últimos meses de vida, Sebastião (que entretanto voltou para o país dos pais, como J. C. de Veneza) retira-se numa ermida, em Sintra, onde parece querer ficar supersticiosamente à espera da morte, que seria suposta vir no mesmo dia da morte do rei homónimo, na batalha de Alcácer Quibir. O final fica em aberto e a citação cervantina do último capítulo parece anunciar uma segunda parte do romance que, no entanto, ainda não veio a lume. O próprio autor admite que uma das razões possíveis desta interrupção é a morte de Mário Botas. O difícil equilíbrio entre fantástico e real passa pela

figura tutelar do pintor, cuja fauna é “parente ou aderente” dos sonhos do escritor. Mas o mais interessante, e talvez inquietante, é que pela dicotomia fantástico/real passam ainda outras dicotomias que revelam conflitos irresolutos: entre liberdade e castigo, ego e sociedade, vida e história.

A outra oscilação estilística, determinada por um *impasse* de natureza conceptual, prende-se com o mito da libertação sexual (obsessão erótica e ao mesmo tempo estética, como revela a figura do coleccionador de arte, no conto *Vanitas*). Assim como o erotismo, segundo Bataille (2001), tem algo de sagrado e de ridículo ao mesmo tempo, o protagonista de *O Conquistador* oscila entre cómico e melancólico, sendo um pouco Don Juan (1003 mulheres) e um pouco Tristão (uma única mulher). De facto, o esquecimento das penas do amor, graças ao catálogo leporélico das conquistas, para ele nem sempre funciona. A incerteza entre possuir e ser possuído não tem solução. Como a juvenil *Peregrinação* parecia anunciar, o donjuanismo também esconde um acto falhado: o impossível conseguimento de uma plenitude que parece inalcançável. Este conquistador, que de repente parece envelhecido (“ia matar saudades dos tempos de juventude irresponsável”; Faria, 1994, p. 132) e obcecado por uma só mulher dentre todas as que conquistara, como o Don Juan romântico de ETA Hoffman ou de Puchkine (Macchia, 1991, pp. 74 e sgs.) é acometido pelas recordações pungentes de Clara, a rapariga judia americana que o seduzira na cama de Gloria Swanson (de quem o pai era advogado). Mesmo sem querer beber o cálice amargo do sacrifício, uma das necessidades profundas do homem, e da troca amorosa – relembra-nos Rougemont (1998) – é a necessidade de sofrer. Assim, também Sebastião talvez perceba as palavras que Almeida Faria, muitos anos antes, deve ter lido em *Wild Palms* e cujo sentido se encontrava plenamente contido na palavra-chave de toda uma carreira literária, “paixão”:

[...] fiquei a saber o que lera nos livros mas nunca acreditara efectivamente: que o amor e o sofrimento são a mesma coisa e que o valor do amor é a soma do que é preciso pagar por ele, e que sempre que ele sai barato foi que a nós mesmos nos enganámos (Faulkner, 1961, pp. 86-87).

### 3. A “TRINDADE” DA TETRALOGIA AO TEATRO

#### 3.1. Entre narrativa e drama

Ao analisarmos a obra teatral de um escritor – que por sinal é mais conhecido como narrador do que como dramaturgo, e que até aqui foi considerado apenas como autor de narrativa – é natural depararmo-nos com a questão teórica da não fácil definição do próprio objecto de análise. O que é um texto dramático? A *querelle* que sempre contrapôs exigências literárias e exigências espectaculares, nas últimas décadas, tem assumido contornos de natureza semiótica. E é com a ajuda da semiologia teatral (De Marinis, 1992, pp. 24-59) que vamos esclarecer alguns pontos que dizem respeito à natureza da nossa análise.

Os textos dramáticos aqui considerados são: *Vozes da Paixão* e *A Reviravolta*. O primeiro foi, de facto, levado ao palco uma vez por Diogo Dória, em Março de 1997 no Centro Cultural de Belém, com um elenco que incluía o mesmo encenador e mais seis actores. O segundo, como já se disse, foi escrito a partir de uma proposta editorial celebrativa dos 25 anos do 25 de Abril. Foi editado, mas nunca foi representado em palco.

Neste capítulo daremos uma leitura dos textos dramáticos de Almeida Faria considerando-os apenas como uma forma de texto literário e ignorando-os enquanto textos espectaculares, ou seja, evitando uma leitura das encenações que inspiraram ou que poderiam inspirar. Esta decisão é funcional para dar continuidade ao discurso sobre a obra deste escritor. Contudo, não quer, de forma alguma, secundar a ideia segundo a qual o texto espectacular, isto é, a encenação de um texto dramático estaria hierarquicamente um degrau abaixo do mesmo texto que a “gera”. Essa ideia hierárquica teve e tem muitos partidários que, apoiando-se numa certa leitura das recentes teorias linguísticas, classificaram o texto dramático como uma

“invariante” ou uma “estrutura profunda” do espectáculo. Não é assim que serão aqui tomados em consideração os dois livros de Almeida Faria. Nem a “encenação virtual”, isto é, a encenação que, enquanto livros, com os seus diálogos e didascálias parecem sugerir, será confundida ou considerada prescritiva em relação às encenações reais ou potenciais a que deram ou dariam lugar. Uma didascália teatral, ainda antes de ser uma prescrição para um eventual encenador, é uma descrição para qualquer leitor. Escrever entre parênteses: “Longo silêncio a que se seguem os primeiros compassos do coro inicial da *Paixão Segundo S. Mateus* de Bach” (Faria, 1998, p. 13) é só menos alusivo do que escrever:

Arminda quis aquela passagem da *Paixão* em que o recitativo diz:

Aber Jesus schrie abermals laut  
...und verchied (Faria, 1982a, p. 115)

Ainda a propósito da única encenação real de *Vozes da Paixão*, também não consideraremos o livro publicado pela Editorial Caminho em 1998 um “texto-resíduo”, isto é, o fruto de uma transcrição do espectáculo realizado no Centro Cultural de Belém. Não o é por várias razões teóricas – as mesmas que levam os semiólogos teatrais a dizer que nunca um texto escrito é resíduo de um espectáculo precedente – e por uma evidência específica: o livro contém um personagem, Moisés, que, apesar de ter, como sabemos pela leitura da *Tetralogia*, um papel importantíssimo no universo ficcional de Almeida Faria, na encenação real desapareceu por uma infeliz questão prática, uma das muitas que afligem o teatro na sua passagem da página à cena: “falta de actor adequado” (Faria, 1998, p. 12). Nem por isso o pobre Moisés, personagem à qual o seu autor se sente particularmente ligado, desapareceu da página do livro. O que demonstra, mais uma vez, como Almeida Faria, enquanto escritor dramático, persegue uma ideia de texto dramático de forma independente das suas realizações concretas.

Qualquer texto dramático é também um texto literário. Em termos aristotélicos, diríamos que o texto dramático, assim como o lemos na página impressa, é diegese e não mimese. A própria semiologia, no seu afã

taxonómico, deve admitir que a distinção entre texto dramático e texto narrativo não é absoluta, na medida em que se baseia em elementos apenas estatisticamente característicos de um género ou de outro (sobretudo no que diz respeito à maior ou menor presença de diálogos e/ou de descrições na terceira pessoa), mas que não podem ser elevados a traços pertinentes e exclusivos de um único género:

[...] le proprietà discorsive [...] messe in luce dagli studi esaminati in questo paragrafo, *per quanto frequenti statisticamente*, e quindi caratterizzanti, *non possono essere elevate a tratti pertinenti della definizione del genere drammatico* (cioè, in altri termini, a proprietà pregiudiziali per l'ascrizione di un individuo a tale classe) senza una restrizione del genere stesso, che, pur legittima, ci sembra poco utile, oltre che [...] largamente contraddetta ormai dalla indagine storica e dalle pratiche drammaturgiche contemporanee (De Marinis, 1992, p. 48, itálico meu).

Passando da teoria geral ao estudo circunstanciado dos textos de Almeida Faria, é ainda mais evidente que estamos perante textos que fogem às práticas dramáticas mais comuns. O seu texto, quer pelas dificuldades objectivas de se ver acolhido por um mercado pobre como o mercado teatral português, quer pela sua continuidade com uma decenal experiência de escrita literária, é sobretudo um texto literário que se aproxima das práticas e teorizações românticas e simbolistas, desde o teatro irrepresentável de Alessandro Manzoni ao teatro mental de Mallarmé, passando pelo *spectacle dans un fauteuil* de Musset. Sendo ainda devedor (influência talvez mais directa) de um tipo de teatro tão marcante do século XX, por exemplo Beckett, que procura tecer (no fundo, é o que a palavra "texto" significa) e recriar, para o leitor-não-necessariamente-espectador, falas de personagens e descrições de ambientes, precisamente como acontece num romance. Almeida Faria fez isso no final de um século que reformulou o estatuto de todas as formas literárias. Um século ao qual, como escritor, ele pertence plenamente.

### 3.2 Cenas da vida familiar

*Vozes da Paixão* é uma peça em trinta cenas que revisita situações, recupera certas personagens eliminando outras, interpola capítulos do romance *A Paixão*. Ao cotejo exaustivo das variantes gerais entre os textos que se encontra no artigo de Cristina R. Cordeiro Oliveira (1999b), vamos acrescentar uma leitura comparada de alguns trechos. Veremos que o essencial se mantém: somos levados para o interior de uma casa de lavradores alentejanos onde reina uma tensão muito forte entre criados, filhos e a figura, bem conhecida dos leitores de Almeida Faria, do pai-patrão, Francisco. Às vezes o texto teatral retoma quase fielmente o texto narrativo, acentuando e manifestando as aspirações do romance a conseguir uma prosa poética que, no texto teatral, se transforma numa versão pessoal da antiga tradição do teatro em versos. Veja-se, por exemplo, o interessante *incipit* que, nos dois casos, cabe a Piedade:

De madrugada ainda levantar-se, descer para a cozinha e enregar o trabalho reacendendo o lume no fogão, lavar a louça que ficou da véspera, com sobejos de comida em monte sobre a pia (durante o inverno a água gela corta os ossos da gente [...]) (Faria, 1982a, p. 13)

Em *Vozes da Paixão* repete-se de forma quase idêntica, com a excepção de uma pequena interpolação e das variantes pronominais:

De madrugada levantar-me  
e descer para a cozinha  
e enregar o trabalho  
reacendendo lume no fogão,  
tarefa nada fácil,  
que o fogão é antigo,  
trabalha a lenha ainda.

Lavar depois a louça  
que ficou da véspera,



com sobejos de comida,  
em monte sobre a pia.

Durante o inverno a água gela,  
corta os ossos da gente [...] (Faria, 1998, p. 13)

Outras vezes, os termos de comparação afastam-se, dando vida a situações novas, relações inéditas entre personagens. Enfim, o autor brinca às escondidas. Citacionista de si mesmo, mostra o texto romanesco antigo debaixo do “palimpsesto” (Genette, 1982) do novo texto teatral, proporcionando novas sugestões e emoções a um leitor que, no caso em que já conheça a obra narrativa do autor, volta a deparar-se com uma “inter/intratextualidade familiar” (Oliveira, 1999a, p. 323).

As trinta cenas não têm títulos, mas trazem, no cabeçalho, os nomes das personagens que vão aparecendo à medida que o drama se desenrola, numa estrutura que relembra, em certos aspectos, *Cortes* – com os seus monólogos encabeçados, à Faulkner, pelo nome da personagem monologante – mas, por outros, poderia lembrar a ópera italiana, com o seu suceder-se de *numeri chiusi*: árias, duetos, trios e por aí fora.

Outra característica que ainda remete para um teatro do ouvido, um teatro, precisamente, de vozes, é a ênfase, também gráfica, dada aqui à métrica que, mesmo às escondidas, estava presente no romance. *Vozes da Paixão* é teatro em versos livres em que o corte dos parágrafos funciona possivelmente como substituto das didascálias e tem um valor funcional na direcção das vozes dos actores no palco ou de um leitor imaginado no silêncio de uma sala ou de um quarto.

Uma das variantes mais interessantes é representada por um Moisés não menos resignado, mas mais activo, sobretudo na sua relação solidária com a outra criada, Piedade. É ele quem a instiga a abandonar a casa (coisa que, na peça, ela não chega a realizar) e a não ceder à sedução de André que, por seu lado, não disfarça o facto de ter, na cozinheira, uma forte obsessão erótica, chegando a questionar-se sobre a natureza deste seu desejo:

[...]

e por isso ao desejá-la,  
Quem estou eu a desejar?  
Será que só desejo o meu desejo  
ou o desejo de qualquer mulher?  
Será que sonho ou velo? (Faria, 1998, p. 119)

Perguntas essas que, de certo modo, também são estimuladas pelo velho Moisés, que pouco antes abordara o menino André dizendo-lhe para deixar Piedade em paz. Moisés é, enfim, o mesmo pessimista. Acredita pouco tanto na luta de classes como na possibilidade de fusão das classes. Mas aqui esse pessimismo encontra um protagonismo mais activo.

No que diz respeito à relação entre *Vozes da Paixão* e *A Reviravolta*, talvez se possa dizer que Almeida Faria revive, de alguma forma, a experiência da escrita de *Cortes*, ou seja, a experiência de regressar para o mundo de *A Paixão*, este mítico romance que foi quase a sua estreia, mas num contexto já muito diferente, em que se podia falar livremente de relações de classe, hierarquias feudais e impulsos eróticos.

O mesmo tipo de relação entre textos literários escritos em épocas diferentes ressurge entre os dois textos dramáticos publicados a distância de um ano. Repare-se como *A Reviravolta* chega a recair na “singular inverosimilhança [...] retrospectivamente reproduzida” (Gusmão, 1986, p. 13), aqui já várias vezes citada. Com efeito, a primeira didascália de *Vozes da Paixão* dizia:

*Anos sessenta deste século*  
numa casa de lavradores do Alentejo,  
durante a manhã, a tarde e a noite  
de sexta-feira santa (Faria, 1998, p. 11, itálico meu).

Enquanto a primeira didascália de *A Reviravolta* diz: “Alentejo, Setembro de 1974” (Faria, 1999, p. 17), concentrando todo o drama, como no romance *Lusitânia*, nos dias da revolução. À concentração de tempo, lugar e espaço desta vez corresponde também uma concentração de personagens, que se limita à presença de Marina, André, Piedade e Moisés, acentuando muito

oportunamente a contraposição entre velhos e jovens, servos e patrões, masculino e feminino. Precisamente como no romance *Lusitânia*, ou talvez ainda mais, o que traz contraste e divisão no seio da família é a revolução, são os ventos da História que arrastam consigo o mais fraco, o velho Moisés, que paga directamente as consequências de uma velha observação marxiana, segundo a qual a revolução chega sempre demasiado cedo ou demasiado tarde. “É o teu mal, não acreditares” diz-lhe Piedade que, na ausência de um João Carlos (do qual o antigo leitor de Almeida Faria sabe que voara para Veneza), tem aqui o papel da insubmissa. E deixa o velho a magiciar em mais um monólogo:

Há dias que me olham de lado e me chamam  
lacaio do patronato, vendido, do piorio.  
Nasci cedo de mais  
Ou esta revolução é que veio tarde? (Faria, 1999, p. 29)

Também o assassinato de Francisco, relatado na cena VII, resulta ser uma consequência directa das turbulências políticas. Mas Piedade objecta, levantando suspeitas sobre a família da jovem amante do patrão:

Mas não me cheira a política,  
cheira-me a limpeza de honra, (Faria, 1999, pp. 68-69)

E remete tudo para mais uma luta ligada ao sangue, ao sexo, à posse sempre ambígua da mulher e da terra.

Eis a breve, mas áspera, descrição da violência:

[...] pontapeavam  
onde aos homens mais dói  
[...] para lhe dar cabo da virilidade,  
não para o matar. (Faria, 1999, p. 68)

Palavras que ecoam as mesmas situações narrativas descritas em *Cortes* e em *Lusitânia*, lembrando ainda a famosa saída de Marcelo Caetano do

quartel do Carmo, narrada pelo romancista através desse indício linguístico (o trocadilho entre Caetano e catano) já notado (e acima citado) por Lilian Jacoto (2005), que associava revolução a castração.

Para quem já conhece o universo narrativo de Almeida Faria, *A Reviravolta* lê-se como um capítulo-*flashback* que preenche alguns pontos deixados vazios pela troca de cartas de *Lusitânia*. Graças a esta peça, voltamos aos momentos que antecedem as mortes de Francisco e de Moisés, aqui colocadas a uma distância mais próxima, por exigências dramáticas, e o abandono da casa por parte de Piedade, depois de intensos diálogos com André em que a diferença de classe social se revela obstáculo mútuo para um amor que não se destrinça do desejo apenas carnal.

N'A *Reviravolta*, peça em dez cenas e uma centena de páginas, Almeida Faria simplifica e, simplificando, põe mais a nu as metáforas obcecantes da sua longa carreira literária. Os contrastes, trazidos pelos ventos da História, parecem ter uma origem remota, ancestral, obscura, quase uterina, como bem indica este excerto de diálogo entre mãe e filho:

André: O mal é nascer.

Marina: Nascer? Que queres dizer?

André: Se não nascêssemos não morríamos...

Marina: Desculpa se tive culpa nisso. (Faria, 1999, p. 95)

## Conclusões

Ao longo deste trabalho, tentámos confirmar a hipótese de que, em Almeida Faria, não há erotismo fora do conflito entre as figuras, reais ou simbólicas, da família. As metáforas políticas, o conflito de classes, o discurso da autognose nacional, tudo passa pelas malhas simbólicas das relações familiares.

Durante muito tempo, os laços familiares pareceram aos leitores – e possivelmente ao próprio escritor – o símbolo da ditadura. O *pater* era patrão, assim como Salazar um *pater familias*. Um símbolo que, através do jogo literário, tentava narrar a realidade do país contornando os vetos da censura. No entanto, as mesmas relações parentais também se revelaram idóneas para narrar vínculos culturais mais profundos no Portugal pós-revolucionário. Vimos que *Lusitânia* e *Cavaleiro Andante* são livros que, apesar do normal atraso da literatura em relação aos acontecimentos da vida real, representam uma interessante tentativa de relatar a contemporaneidade em directo. *O Conquistador*, com o seu pendor mítico, aponta o dedo, por sua vez, para uma faceta de algo que se poderia definir como carácter cultural nacional.

Podemos afirmar que todo o percurso literário do autor foi determinado por uma tentativa de libertação erótico-estética. A passagem do registo mais realista, que ocupa boa parte da actividade de escrita de Almeida Faria, para outro que explora o território da literatura fantástica, é precisamente uma tentativa de iniciar um processo de libertação. Libertação erótica, cada vez mais explícita ao nível temático, e libertação estética, que também poderá ser lida como percurso que visa ultrapassar o realismo ou, melhor, “ampliá-lo”. Esta ampliação do realismo prende-se com o facto de o real ser “infindável, desde o real quotidiano à realidade irreal dos sonhos e obras de arte, desde o real do que existe ao real do que poderia existir porque infindáveis são as variedades e verdades da *poiesis*” (Faria, 2006b, p. 194). Este processo é

ainda um processo inacabado, por um lado, porque Almeida Faria, lenta e metodicamente, ainda trabalha numa segunda parte de *O Conquistador*, que se espera ser uma prossecução, de certo modo lógica, desta transformação *in progress*; por outro, porque qualquer tipo de instância estética assumida é automaticamente posta em causa pelo seu autor, pois essa libertação implica pôr continuamente em causa os seus próprios fundamentos estéticos.

As vozes contrastantes, os diversos estatutos do narrador nas sua obras, a "reviravolta" fantástica do período mais tardio, revelam um autor profundamente ligado aos temas e às personagens da sua estreia, precisamente porque tenciona sempre reescrever, modificar, refazer, pôr e pôr-se em discussão. O seu livro único não é o ambicioso livro total de Mallarmé, que fecharia em si o mundo inteiro, mas o livro como experiência parcial, fragmentada, à beira do precipício do silêncio, como um Bartleby das letras. Não é o livro que aspira a dizer tudo, mas que pretende, aliás, dizer cada vez menos, procedendo por "cortes", amputações, correcções, preferindo, por vezes, perder-se atrás da musicalidade de um verso ou de uma frase.

Profundamente anti-dogmático, Almeida Faria tece e desfaz a trama do seu próprio trabalho literário. Nos capítulos anteriores pôs-se em destaque a importância, para este autor, de algumas leituras e criações juvenis que terão deixado vestígios nas obras escritas muitos anos mais tarde. O seu trabalho, de facto, é parecido com o de Penélope, citada no final do velho conto *Peregrinação*. A única arte possível seria "a nocturna actividade, a produção do mundo, a fúria de criar" (Faria, 1967, p. 511). Se a diversidade das suas personagens por vezes dialoga com os heterónimos de Pessoa (como vimos a propósito da comparação entre J. C. e Ricardo Reis), enquanto escritor, Almeida Faria parece partilhar o desassossego de Bernardo Soares acerca da obra inacabada e inacabável. Penélope por um lado, Ulisses pelo outro: as várias experiências nos diversos géneros literários (o romance em prosa poética, o romance epistolar, o teatro) representam um périplo infinito, uma maneira de prolongar *ad libitum*, iluminando-a de outros ângulos, a mesma viagem, a mesma obra, sem nunca a concluir.

Como o espectador perante a fachada de uma catedral pintada, em

diferentes momentos do dia, por um pintor impressionista, o leitor ideal de Almeida Faria é um leitor que, colocado perante o mesmo sujeito, sabe olhar para a obra e para as pinceladas. Enfim, entendemos que a leitura requer uma observação destas mudanças de pontos de vista, ou de luz. A leitura, tal como a obra em análise pareceu sugerir, é essa mesma observação.

## REFERÊNCIAS

**Abreu, M. Fernanda de**

1994 – *Cervantes no Romantismo Português*, Lisboa, Editorial Estampa

**Alves, C. Ferreira**

1983 - “A Literatura Portuguesa Sofre de Falta de Imaginação” (entrevista com Almeida Faria), *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 60, 7-20 de Junho

**Aurélio, D. Pires**

1984 – *O Próprio Dizer. Sobre Poesia, Prosa e Outros Estados da Razão*, Lisboa, Imprensa Nacional

**Banfield, E. C.**

1958 – *The Moral Basis of a Backward Society*, Nova Iorque, Free Press

**Bataille, G.**

1970a – *La littérature et le mal*, in *Oeuvres Complètes*, tomo IX, Paris, Gallimard

1970b – *L'érotisme*, in *Oeuvres Complètes*, tomo X, Paris, Gallimard

2001 – *Les Larmes d'Éros*, Paris, Pauvert

**Berardinelli, C.**

1973 – “*Rumor Branco*, Um Romance de Auto-representação”, *Colóquio/Letras* nº 13, Maio

**Bloom, H.**

1973 – *The Anxiety of Influence*, Oxford University Press

1994 – *The Western Canon*, Nova Iorque, Harcourt Brace

**Bodei, R.**

1974 – *Letteratura e psicoanalisi*, Bolonha, Zanichelli.



**Carmelo, L.**

1989 – *Paródia, Solidão e o Não-dito: A Tetralogia Lusitana de Almeida Faria*, Universidade de Utreque, parcialmente disponível em <http://bocc.ubi.pt/pag/carmelo-luis-Tetralogia-Lusitana.html> [consult. 10/05/07]

**Castagna, V.**

2002 – “Andanças Literárias de Don Juan. O Caso Português de *O Conquistador* de Almeida Faria”, *Studi di Letteratura Ispano-Americana*, nº 32

**Chebassier-Mercier, M.-F.**

1983 – *La Perspective Narrative*, Poitiers, Université de Poitiers (tese policopiada)

**Coelho, E. Prado**

1979 – *A Letra Litoral*, Lisboa, Moraes Editores

**Conrado, J.**

1984 – “Recensão crítica de *Cavaleiro Andante* de Almeida Faria”, *Colóquio/Letras* nº 82, Novembro.

**Darwin, C. S.**

1871 – *The Descent of Man*, disponível em [http://www.infidels.org/library/historical/charles\\_darwin/descent\\_of\\_man/](http://www.infidels.org/library/historical/charles_darwin/descent_of_man/) [consult. 10/05/07]

**Del Lungo, A.**

1997 – *Gli inizi difficili. Per una poetica dell'incipit romanzesco*, Pádua, Unipress

**De Marinis, M.**

1992 – *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milão, Bompiani.

**Derrida, J.**

2005 – *Il fattore della verità* (trad. it. de F. Zambon), Milão, Adelphi, título original

“Le facteur de la vérité”, *Poétique* 21, 1975

**Eco, U.**

1979 – *Lector in fabula*, Milão, Bompiani

1984 – *Postille a Il Nome della Rosa*, Milão, Bompiani

1990 – *I limiti dell'interpretazione*, Milão, Bompiani

**Esteves, P. L. Moreaux Lavigne**

1998 – “Cordialidade e familismo amoroso. Os dilemas da modernização”, in *Revista Brasileira de Ciências Sociais* vol. 13 nº 36, disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-69091998000100006](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69091998000100006) [consult. 10/05/07]

**Enzensberger, H. M.**

1975 – *Poemas Políticos* (selecção. e tradução de Almeida Faria), Lisboa, Dom Quixote.

**Faria, Almeida**

1967 – *Peregrinação*, in *Antologia do Conto Fantástico Português*, org. de F. Ribeiro de Mello, Lisboa, Afrodite

1977 – “Relato de Curiosa Ocorrência Presenciada Hoje (Dia 31 de Julho de 1977) No Jardim Zoológico desta Cidade de Lisboa por Almeida Faria, Candidato à Academia”, in A. Pimenta *et alii*, *Homo Sapiens*, Lisboa, & Etc.

1982a – *Trilogia Lusitana (uma sequência romanesca)*, Lisboa, Imprensa Nacional

1982b – *Os Passeios Do Sonhador Solitário*, Lisboa, Contexto

1983 – *Cavaleiro Andante*, Lisboa, Imprensa Nacional

1988 – “Do Poeta Pintor ao Pintor Poeta” (apresentação do catálogo de M. Botas, *Spleen*), Lisboa, Imprensa Nacional

1992 – *Rumor Branco*, Lisboa, Caminho (4ª edição)

1994 – *O Conquistador*, Lisboa, Círculo de Leitores

1996 – “Vanitas”, *Colóquio/Letras* nº 140-141, Abril

1998 – *Vozes da Paixão*, Lisboa, Caminho

1999 – *A Reviravolta*, Lisboa, Caminho

2000 – *À Hora do Fecho*, in Lima, Isabel Pires de (org.), *Retratos de Eça de Queirós*, Porto, Campo das Letras/Fundação Eça de Queiroz

2005 – “Da noi il fuoco è un evento, ma questo ha un'altra storia”, *Corriere della Sera*, 24 Agosto

2006a – *O Elixir do Exílio*, prefácio a C. Guillén, *O Sol dos Desterrados. Literatura e Exílio*, Lisboa, Teorema

2006b – “Esplendores, Enigmas e Misérias das Personagens”, in C. Reis (org.), *Figuras da Ficção*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa - Faculdade de Letras

2007 – *Vanitas; 51, Avenue d'Iéna*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian (com um tríptico de Paula Rego)

### **Faulkner, W.**

1961 – *Palmeiras Bravas* (trad. port. de Jorge de Sena), Lisboa, Portugália

1963 – *O Homem e o Rio* (trad. port. de L. de Sousa Rebelo), Lisboa, Portugália

### **Ferreira, M. Alves**

1978 – *Do Rumor do Caos ao Vislumbre do Cosmos. Uma Leitura da Obra de Almeida Faria*, Rio de Janeiro, UFRJ (tese de Doutoramento policopiada)

1990 – “A Paixão em Demanda”, *Vértice*, Maio, II série

### **Foucault, M.**

1971 – *A Ordem do Discurso* (trad. port. de E. Cordeiro), disponível em <http://www.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/ordem.html> [consult. 10/05/07], título original: *L'Ordre du Discours*, Paris, Gallimard, 1971

1994a – *Dits et Écrits*, Paris, Gallimard

1994b – *A Vontade de Saber*, Lisboa, Relógio d'Água (trad. port. de P. Tamen), título original: *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976

### **Freud, S.**

1977 – *L'uomo Mosè e la religione monoteistica* (trad. it. de P. C. Bori et alii), Turim, Boringhieri, título original: *Der Mann Moses und die monotheistische Religion: Drei Abhandlungen*, Amesterdão, 1939

1991 – “Dostoevskij e il parricidio”, in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*,

(trad. it. de S. Daniele *et alii*), Turim, Boringhieri, título original: *Dostojewski und die Vätertötung*, Munique, 1928

2001 – *Totem e Tabu; Alguns Pontos de Concordância Entre a Vida Psíquica dos Selvagens e a dos Neuróticos* (trad. port. de L. Almeida) Lisboa, Relógio d'Água, título original: *Totem und Tabu*, Viena, 1913.

**Galhoz, M. Aliete**

1966 – “Recensão crítica de *A Paixão* de Almeida Faria”, *O Tempo e o Modo*, nº 42, Outubro

**Genette, G.**

1982 – *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil.

**Gobbi, M. V. Zamboni**

1997 – *De Fato, Ficção. Um Exame da Ironia Como Mediadora das Relações Entre História e Literatura em Romances de José Saramago e Almeida Faria*, São Paulo, Universidade de São Paulo (tese policopiada)

**Gomes, Á. Cardoso**

1991 – “Recensão crítica a *O Conquistador* de Almeida Faria”, *Colóquio/Letras*, nº 121-122, Julho-Dezembro.

1999 – “Sob o signo de Eros”, in *Revista de Letras*, nº 52, Curitiba, Editora da Universidade Federal do Paraná.

**Graça Moura, V.**

1982 – “Sobre Agustina e Almeida Faria”, *Colóquio/Letras* nº 69, Setembro

**Gusmão, M.**

1986 – “Cortes: a Paixão de um Tempo de Desgosto”, in Faria, *Cortes*, Lisboa, Caminho (3ª edição)

**Host, M.**

1992 – “Paisagem com Família” (entrevista com Almeida Faria), *Letras e Letras* nº

75, 15 de Julho.

**Hutcheon, L.**

1985 – *A Theory of Parody*, Nova Iorque/Londres, Methuen

**Jacoto, L.**

2003 – “A Crise da Nação na Saga de Almeida Faria”, *Via Atlântica* n° 6, Outubro

2005 – *Da Saga à Andança Solitária. A Crise da Autoridade na Tetralogia Lusitana de Almeida Faria*, São Caetano do Sul, Yendis.

**Lepecki, M. L.**

1988 – *Sobreimpressões. Estudos de Literatura Portuguesa e Africana*. Lisboa, Caminho

**Lima, I. Pires de**

1997 – “Em Busca de uma Nova Pátria: O Romance de Portugal e de Angola Após a Descolonização”, *Via Atlântica* n° 1, Março

**Lopes, O.**

1986 – *Ecce Homo: Uma Dialéctica do Sujeito*, in Faria, *A Paixão*, Lisboa, Caminho (6ª edição)

**Lourenço, E.**

1987 – *Travessia de Textos e Busca de Sinais no Labirinto da Morte*, in Faria, *Cavaleiro Andante*, Lisboa, Caminho (3ª edição)

**Macchia, G.**

1991 – *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, Milão, Adelphi

**Magalhães, I. Allegro**

2002 – *Anos '60-Ficção*, in Lopes, Óscar - Marinho, M. F. (org.), *História da Literatura Portuguesa*, vol. 7, Lisboa, Alfa

**Mauron, C.**

1963 – *Des Métaphores Obsédantes au Mithe Personnel; Introduction à la Psychocritique*, Paris, Corti

**Montale, E.**

1990 – *Tutte le poesie*, Milão, Mondadori

**Nizan, P.**

1984 – *Aden Arabie*, Paris, Éditions La Decouverte

**Oliveira, C. Robalo Cordeiro**

1980 – *A Paixão de Almeida Faria*, Coimbra, INIC

1982 – “Almeida Faria. Um Itinerário”, *Colóquio/Letras* n° 69, Setembro

1983 – “Recensão crítica a *Os Passeios do Sonhador Solitário* de Almeida Faria” *Colóquio/Letras*, n° 76, Novembro

1999a – “Recensão crítica a *Vozes da Paixão* de Almeida Faria”, *Colóquio/Letras*, n° 153 -154, Julho

1999b – “Da *Paixão* às *Vozes da Paixão* de Almeida Faria. Morfologia de uma Metamorfose”, *Veredas - Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, vol. 2, Dezembro, disponível em [http://www.geocities.com/ail\\_br/dapaixaoasvozesdapaixao.html](http://www.geocities.com/ail_br/dapaixaoasvozesdapaixao.html) [consult. 10/05/07]

**Orlando, F.**

2001 – “Statuti del soprannaturale nella narrativa”, in Moretti, F. (org.), *Il romanzo. La cultura del romanzo*, vol. 1, Turim, Einaudi.

**Pasolini, P. P.**

2003 – *Tutte le poesie*, vol. 1, Milão Mondadori

**Peixoto, M. F. Ferreira da Cunha**

1997 – *A Escrita da Nação em Almeida Faria e Pepetela; Um Estudo Multicultural*, Lisboa, Universidade Aberta, (tese de Mestrado policopiada)

**Pinget, R.**

1955 – *Le Renard et la Boussole*, Paris, Minuit

**Pires, J. Cardoso**

2000 – *Cartilha do Marialva*, Lisboa, Dom Quixote

**Rebelo, L. Sousa**

1963 – Introdução a Faulkner, *O Homem e o Rio*, Lisboa, Portugália

1987 – *Lusitânia ou Os Males da Pátria*, in Faria, *Lusitânia*, Lisboa, Caminho (5ª edição)

**Reis, H. C. da Costa Guimarães Alves dos**

2000 – *A Paródia, A Ironia, O Riso. O Mito do Sebastianismo n'O Conquistador de Almeida Faria*, Braga, Universidade do Minho (tese de Mestrado policopiada)

**Rodrigues, S. M. Cordeiro Valente**

1998 – *Polémica em Torno de Rumor Branco de Almeida Faria: Discurso e Contra-discurso*, Porto, FLUP, (tese de Mestrado policopiada)

**Rougemont, D. de**

1998 – *L'amore e l'occidente* (trad. it. de L. Santucci), Milão, Rizzoli, título original: *L'Amour et l'Occident*, Paris, 1939

**Sacco, M.**

2004 – “Don Giovanni alla Rivoluzione dei Garofani”, introdução a Almeida Faria, *Il conquistatore*, Nardò, Besa

2005 – Introdução a Almeida Faria, *Tagli*, Florença, Passigli

2006 – Introdução a Almeida Faria, *Lusitania*, Florença, Passigli

**Sartre, J-P.**

1984 – Prefácio a Nizan, *Aden Arabie*, Paris, Éditions La Decouverte

**Seixo, M. A.**

1986 – *A Palavra do Romance. Ensaio de Genologia e Análise*, Lisboa, Livros Horizonte

**Sena, J. de**

1961 – Introdução a Faulkner, *Palmeiras Bravas*, Lisboa, Portugália

**Sepúlveda, T.**

1990 – “*O Conquistador*: um Crime de Lesa-Literatura”, *Leituras-Público*, 19 de Junho

**Sequeira, R. M.**

1998 – “A Metamorfose dos Mitos n’*O Conquistador* de Almeida Faria“, in Briesemeister, D. – Schönberger (org.), *Moderne Mythen in den Literaturen Portugals, Brasiliens und Angolas*, Frankfurt am Main, TFM

**Silva, C.**

1992 – “Obra de Almeida Faria: Alguns Aspectos”, in AA.VV., *Homenagem a Eduardo Lourenço*, Lisboa, ICALP

**Simões, A.**

1998 – *L’Écriture Poétique dans la Tétralogie Lusitanienne d’Almeida Faria*, Paris, La Sorbonne-Nouvelle (tese policopiada)

**Simões, J. Gaspar**

1963 – “*Rumor Branco*, Romance de Almeida Faria”, *Diário de Notícias*, 11 de Abril

**Simões, M.**

1984 – “A Nova Narrativa Portuguesa: De Almeida Faria a Lídia Jorge”, *Rassegna Iberistica*, nº 21, Dezembro

**Simões, M. L. Netto**

1991 – “A Conquista de *O Conquistador*”, *Colóquio/Letras*, nº 121-122, Julho-



Dezembro

1998 – *As Razões do Imaginário. Comunicar em Tempo de Revolução 1960-1990. A Ficção de Almeida Faria*, Salvador, Editus-UESC

**Sollers, P.**

1999 – *Casanova o Admirável* (trad. port. de M. I. Bigotte de Carvalho), Lisboa, Editorial Notícias, título original: *Casanova l'admirable*, Paris, 1998

**Sousa, H. M. de Medeiros Pereira Melo**

1997 – *O Romance Epistolar em Almeida Faria: O "Diálogo" Impossível*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores (tese de Mestrado policopiada)

**Teixeira, E. Alcântara**

2004 – *Almeida Faria e a Revisão do Mito Sebástico*, São Paulo, FFLCH, (tese de Pós-graduação policopiada)

**Vasconcelos, J. M. de**

2002 – "O Circo dos Dias", *Colóquio/Letras* n° 161-162

**Vila-Matas, E.**

2000 – *Bartleby y compañía*, Anagrama, Barcelona

## BIBLIOGRAFIA GERAL

**Obras do Autor** (são aqui assinaladas todas as primeiras edições, bem como as edições consultadas e citadas na dissertação)

### **Faria, Almeida**

- 1962 – *Rumor Branco*, Lisboa, Portugália
- 1965 – *A Paixão*, Lisboa, Portugália
- 1967 – *Peregrinação*, in *Antologia do Conto Fantástico Português*, org. de F. Ribeiro de Mello, Lisboa, Afrodite
- 1977 – “Relato de Curiosa Ocorrência Presenciada Hoje (Dia 31 de Julho de 1977) No Jardim Zoológico desta Cidade de Lisboa por Almeida Faria, Candidato à Academia”, in A. Pimenta *et alii*, *Homo Sapiens*, Lisboa, & Etc.
- 1978 – *Cortes*, Lisboa, Dom Quixote
- 1980 – *Lusitânia*, Lisboa, Edições 70
- 1982a – *Trilogia Lusitana (uma sequência romanesca)*, Lisboa, Imprensa Nacional
- 1982b – *Os Passeios Do Sonhador Solitário*, Lisboa, Contexto
- 1983 – *Cavaleiro Andante*, Lisboa, Imprensa Nacional
- 1986a – *A Paixão*, Lisboa, Caminho (6ª edição)
- 1986b – *Cortes*, Lisboa, Caminho (3ª edição)
- 1987a – *Lusitânia*, Caminho (5ª edição)
- 1987b – *Cavaleiro Andante*, Lisboa, Caminho (3ª edição)
- 1988 – “Do Poeta Pintor ao Pintor Poeta” (apresentação do catálogo de M. Botas, *Spleen*), Lisboa, Imprensa Nacional
- 1990 – *O Conquistador*, Lisboa, Caminho
- 1992 – *Rumor Branco*, Lisboa, Caminho (4ª edição)
- 1994 – *O Conquistador*, Lisboa, Círculo de Leitores
- 1996 – “Vanitas”, *Colóquio/Letras* n° 140-141, Abril
- 1998 – *Vozes da Paixão*, Lisboa, Caminho
- 1999 – *A Reviravolta*, Lisboa, Caminho
- 2000 – *À Hora do Fecho*, in Lima, Isabel Pires de (org.), *Retratos de Eça de Queirós*,

Porto, Campo das Letras/Fundação Eça de Queiroz

2005 – “Da noi il fuoco è un evento, ma questo ha un'altra storia”, *Corriere della Sera*, 24 Agosto

2006a – *O Elixir do Exílio*, prefácio a C. Guillén, *O Sol dos Desterrados. Literatura e Exílio*, Lisboa, Teorema

2006b – “Esplendores, Enigmas e Misérias das Personagens”, in C. Reis (org.), *Figuras da Ficção*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa - Faculdade de Letras

2007 – *Vanitas; 51, Avenue d'Iéna*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian (com um tríptico de Paula Rego)

## **Entrevistas**

### **Alves, C. Ferreira**

1983 - “A Literatura Portuguesa Sofre de Falta de Imaginação” (entrevista com Almeida Faria), *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 60, 7-20 de Junho

### **Host, M.**

1992 – “Paisagem com Família” (entrevista com Almeida Faria), *Letras e Letras* nº 75, 15 de Julho.

## **Obras sobre o Autor**

### **Aurélio, D. Pires**

1984 – *O Próprio Dizer. Sobre Poesia, Prosa e Outros Estados da Razão*, Lisboa, Imprensa Nacional

### **Berardinelli, C.**

1973 – “*Rumor Branco*, Um Romance de Auto-representação”, *Colóquio/Letras* nº 13, Maio

**Carmelo, L.**

1989 – *Paródia, Solidão e o Não-dito: A Tetralogia Lusitana de Almeida Faria*, Universidade de Utreque, parcialmente disponível em <http://bocc.ubi.pt/pag/carmelo-luis-Tetralogia-Lusitana.html> [consult. 10/05/07]

**Castagna, V.**

2002 – “Andanças Literárias de Don Juan. O Caso Português de *O Conquistador* de Almeida Faria”, *Studi di Letteratura Ispano-Americana*, nº 32

**Chebassier-Mercier, M.-F.**

1983 – *La Perspective Narrative*, Poitiers, Université de Poitiers (tese policopiada)

**Coelho, E. Prado**

1979 – *A Letra Litoral*, Lisboa, Moraes Editores

**Conrado, J.**

1984 – “Recensão crítica de *Cavaleiro Andante* de Almeida Faria”, *Colóquio/Letras* nº 82, Novembro.

**Ferreira, M. Alves**

1978 – *Do Rumor do Caos ao Vislumbre do Cosmos. Uma Leitura da Obra de Almeida Faria*, Rio de Janeiro, UFRJ (tese de Doutoramento policopiada)

1990 – “A Paixão em Demanda”, *Vértice*, Maio, II série

**Galhoz, M. Aliete**

1966 – “Recensão crítica de *A Paixão* de Almeida Faria”, *O Tempo e o Modo*, nº 42, Outubro

**Gobbi, M. V. Zamboni**

1997 – *De Fato, Ficção. Um Exame da Ironia Como Mediadora das Relações Entre História e Literatura em Romances de José Saramago e Almeida Faria*, São Paulo, Universidade de São Paulo (tese policopiada)

**Gomes, Á. Cardoso**

1991 – “Recensão crítica a *O Conquistador* de Almeida Faria”, *Colóquio/Letras*, nº 121-122, Julho-Dezembro.

1999 – “Sob o signo de Eros”, in *Revista de Letras*, nº 52, Curitiba, Editora da Universidade Federal do Paraná.

**Graça Moura, V.**

1982 – “Sobre Agustina e Almeida Faria”, *Colóquio/Letras* nº 69, Setembro

**Gusmão, M.**

1986 – “Cortes: a Paixão de um Tempo de Desgosto”, in Faria, *Cortes*, Lisboa, Caminho (3ª edição)

**Jacoto, L.**

2003 – “A Crise da Nação na Saga de Almeida Faria”, *Via Atlântica* nº 6, Outubro

2005 – *Da Saga à Andança Solitária. A Crise da Autoridade na Tetralogia Lusitana de Almeida Faria*, São Caetano do Sul, Yendis.

**Lepecki, M. L.**

1988 – *Sobreimpressões. Estudos de Literatura Portuguesa e Africana*. Lisboa, Caminho

**Lima, I. Pires de**

1997 – “Em Busca de uma Nova Pátria: O Romance de Portugal e de Angola Após a Descolonização”, *Via Atlântica* nº 1, Março

**Lopes, O.**

1986 – *Ecce Homo: Uma Dialéctica do Sujeito*, in Faria, *A Paixão*, Lisboa, Caminho (6ª edição)

**Lourenço, E.**

1987 – *Travessia de Textos e Busca de Sinais no Labirinto da Morte*, in Faria,

*Cavaleiro Andante*, Lisboa, Caminho (3ª edição)

**Magalhães, I. Allegro**

2002 – *Anos '60-Ficção*, in Lopes, Óscar - Marinho, M. F. (org.), *História da Literatura Portuguesa*, vol. 7, Lisboa, Alfa

**Oliveira, C. Robalo Cordeiro**

1980 – *A Paixão de Almeida Faria*, Coimbra, INIC

1982 – “Almeida Faria. Um Itinerário”, *Colóquio/Letras* nº 69, Setembro

1983 – “Recensão crítica a *Os Passeios do Sonhador Solitário* de Almeida Faria” *Colóquio/Letras*, nº 76, Novembro

1999a – “Recensão crítica a *Vozes da Paixão* de Almeida Faria”, *Colóquio/Letras*, nº 153 -154, Julho

1999b – “Da *Paixão* às *Vozes da Paixão* de Almeida Faria. Morfologia de uma Metamorfose”, *Veredas - Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, vol. 2, Dezembro, disponível em [http://www.geocities.com/ail\\_br/dapaixaoasvozesdapaixao.html](http://www.geocities.com/ail_br/dapaixaoasvozesdapaixao.html) [consult. 10/05/07]

**Peixoto, M. F. Ferreira da Cunha**

1997 – *A Escrita da Nação em Almeida Faria e Pepetela; Um Estudo Multicultural*, Lisboa, Universidade Aberta, (tese de Mestrado policopiada)

**Rebelo, L. Sousa**

1987 – *Lusitânia ou Os Males da Pátria*, in Faria, *Lusitânia*, Lisboa, Caminho (5ª edição)

**Reis, H. C. da Costa Guimarães Alves dos**

2000 – *A Paródia, A Ironia, O Riso. O Mito do Sebastianismo n'O Conquistador de Almeida Faria*, Braga, Universidade do Minho (tese de Mestrado policopiada)

**Rodrigues, S. M. Cordeiro Valente**

1998 – *Polémica em Torno de Rumor Branco de Almeida Faria: Discurso e Contra-*

*discurso*, Porto, FLUP, (tese de Mestrado policopiada)

**Sacco, M.**

2004 – “Don Giovanni alla Rivoluzione dei Garofani”, introdução a Almeida Faria, *Il conquistatore*, Nardò, Besa

2005 – Introdução a Almeida Faria, *Tagli*, Florença, Passigli

2006 – Introdução a Almeida Faria, *Lusitania*, Florença, Passigli

**Seixo, M. A.**

1986 – *A Palavra do Romance. Ensaio de Genologia e Análise*, Lisboa, Livros Horizonte

**Sepúlveda, T.**

1990 – “*O Conquistador: um Crime de Lesa-Literatura*”, *Leituras-Público*, 19 de Junho

**Sequeira, R. M.**

1998 – “A Metamorfose dos Mitos n’*O Conquistador* de Almeida Faria“, in Briesemeister, D. – Schönberger (org.), *Moderne Mythen in den Literaturen Portugals, Brasiliens und Angolas*, Frankfurt am Main, TFM

**Silva, C.**

1992 – “Obra de Almeida Faria: Alguns Aspectos”, in AA.VV., *Homenagem a Eduardo Lourenço*, Lisboa, ICALP

**Simões, A.**

1998 – *L’Écriture Poétique dans la Tétralogie Lusitanienne d’Almeida Faria*, Paris, La Sorbonne-Nouvelle (tese policopiada)

**Simões, J. Gaspar**

1963 – “*Rumor Branco*, Romance de Almeida Faria”, *Diário de Notícias*, 11 de Abril

**Simões, M.**

1984 – “A Nova Narrativa Portuguesa: De Almeida Faria a Lídia Jorge”, *Rassegna Iberistica*, nº 21, Dezembro

**Simões, M. L. Netto**

1991 – “A Conquista de *O Conquistador*”, *Colóquio/Letras*, nº 121-122, Julho-Dezembro

1998 – *As Razões do Imaginário. Comunicar em Tempo de Revolução 1960-1990. A Ficção de Almeida Faria*, Salvador, Editus-UESC

**Sousa, H. M. de Medeiros Pereira Melo**

1997 – *O Romance Epistolar em Almeida Faria: O “Diálogo” Impossível*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores (tese de Mestrado policopiada)

**Teixeira, E. Alcântara**

2004 – *Almeida Faria e a Revisão do Mito Sebástico*, São Paulo, FFLCH, (tese de Pós-graduação policopiada)

**Obras teóricas de carácter geral**

**Abreu, M. Fernanda de**

1994 – *Cervantes no Romantismo Português*, Lisboa, Editorial Estampa

**Banfield, E. C.**

1958 – *The Moral Basis of a Backward Society*, Nova Iorque, Free Press

**Bataille, G.**

1970a – *La littérature et le mal*, in *Oeuvres Complètes*, tomo IX, Paris, Gallimard

1970b – *L'érotisme*, in *Oeuvres Complètes*, tomo X, Paris, Gallimard

2001 – *Les Larmes d'Éros*, Paris, Pauvert



**Bloom, H.**

1973 – *The Anxiety of Influence*, Oxford University Press

1994 – *The Western Canon*, Nova Iorque, Harcourt Brace

**Bodei, R.**

1974 – *Letteratura e psicoanalisi*, Bolonha, Zanichelli.

**Darwin, C. S.**

1871 – *The Descent of Man*, disponível em [http://www.infidels.org/library/historical/charles\\_darwin/descent\\_of\\_man/](http://www.infidels.org/library/historical/charles_darwin/descent_of_man/) [consult. 10/05/07]

**Del Lungo, A.**

1997 – *Gli inizi difficili. Per una poetica dell'incipit romanzesco*, Pádua, Unipress

**De Marinis, M.**

1992 – *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milão, Bompiani.

**Derrida, J.**

2005 – *Il fattore della verità* (trad. it. de F. Zambon), Milão, Adelphi, título original "Le facteur de la vérité", *Poétique* 21, 1975

**Eco, U.**

1979 – *Lector in fabula*, Milão, Bompiani

1984 – *Postille a Il Nome della Rosa*, Milão, Bompiani

1990 – *I limiti dell'interpretazione*, Milão, Bompiani

**Esteves, P. L. Moreaux Lavigne**

1998 – "Cordialidade e familismo amoral. Os dilemas da modernização", in *Revista Brasileira de Ciências Sociais* vol. 13 nº 36, disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-69091998000100006](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69091998000100006) [consult. 10/05/07]

**Foucault, M.**

1971 – *A Ordem do Discurso* (trad. port. de E. Cordeiro), disponível em <http://www.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/ordem.html> [consult. 10/05/07], título

original: *L'Ordre du Discours*, Paris, Gallimard, 1971

1994a – *Dits et Écrits*, Paris, Gallimard

1994b – *A Vontade de Saber*, Lisboa, Relógio d'Água (trad. port. de P. Tamen), título original: *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976

**Freud, S.**

1977 – *L'uomo Mosè e la religione monoteistica* (trad. it. de P. C. Bori et alii), Turim, Boringhieri, título original: *Der Mann Moses und die monotheistische Religion: Drei Abhandlungen*, Amesterdão, 1939

1991 – “Dostoevskij e il parricidio”, in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, (trad. it. de S. Daniele et alii), Turim, Boringhieri, título original: *Dostojewski und die Vätertötung*, Munique, 1928

2001 – *Totem e Tabu; Alguns Pontos de Concordância Entre a Vida Psíquica dos Selvagens e a dos Neuróticos* (trad. port. de L. Almeida) Lisboa, Relógio d'Água, título original: *Totem und Tabu*, Viena, 1913.

**Genette, G.**

1982 – *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil.

**Hutcheon, L.**

1985 – *A Theory of Parody*, Nova Iorque/Londres, Methuen

**Macchia, G.**

1991 – *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, Milão, Adelphi

**Mauron, C.**

1963 – *Des Métaphores Obsédantes au Mithe Personnel; Introduction à la Psychocritique*, Paris, Corti

**Orlando, F.**

2001 – “Statuti del soprannaturale nella narrativa”, in Moretti, F. (org.), *Il romanzo. La cultura del romanzo*, vol. 1, Turim, Einaudi.

**Pinget, R.**

1955 – *Le Renard et la Boussole*, Paris, Minuit

**Pires, J. Cardoso**

2000 – *Cartilha do Marialva*, Lisboa, Dom Quixote

**Rebelo, L. Sousa**

1963 – Introdução a Faulkner, *O Homem e o Rio*, Lisboa, Portugalíia

**Rougemont, D. de**

1998 – *L'amore e l'occidente* (trad. it. de L. Santucci), Milão, Rizzoli, título original: *L'Amour et l'Occident*, Paris, 1939

**Sartre, J-P.**

1984 – Prefácio a Nizan, *Aden Arabie*, Paris, Éditions La Decouverte

**Sena, J. de**

1961 – Introdução a Faulkner, *Palmeiras Bravas*, Lisboa, Portugalíia

**Sollers, P.**

1999 – *Casanova o Admirável* (trad. port. de M. I. Bigotte de Carvalho), Lisboa, Editorial Notícias, título original: *Casanova l'admirable*, Paris, 1998

**Vasconcelos, J. M. de**

2002 – “O Circo dos Dias”, *Colóquio/Letras* n° 161-162

**Vila-Matas, E.**

2000 – *Bartleby y compañía*, Anagrama, Barcelona

## Apêndice

### Entrevista com Almeida Faria

**P.:** Para começar, pondo de lado a ordem cronológica e o seu primeiro romance, parece-me importante reconstruir a génese da *Tetralogia Lusitana*. Como, e quando, surgiu a ideia de *A Paixão*? E como, e quando, surgiu a ideia de escrever um ciclo de vários romances?

R.: De facto, a ideia de um ciclo e de *A Paixão* são simultâneas, mas o projecto inicial era uma trilogia: Sexta-feira santa, Sábado de Aleluia e Domingo de Páscoa. Foi assim que comecei *A Paixão*, mas tive de esperar pela Aleluia, que demorou mais do que eu pensava. Respeitei o projecto inicial ainda em *Cortes*, apesar da distância cronológica, e em *Lusitânia*. Até que chegou enfim o 25 de Abril e alterou as condições de possibilidade de escrever em Portugal, de ficcionar, de usar não só outras palavras mas também de ter outras ideias e projectos mais abertos. De entre estes livros, *Cortes* foi o mais problemático e o mais difícil: os portugueses em geral não gostam dele, excepto o Herberto Helder, que o elogiou.

**P.:** É mais difícil para o leitor ou foi mais difícil escrevê-lo?

R.: Não creio que fosse difícil escrevê-lo, mas foi mais demorado. Entretanto já eu tinha vivido nos Estados Unidos e na Alemanha, já tinha outro conceito de literatura. Estava então muito ligado à dialéctica hegeliano-marxista e queria que *Cortes* fosse a anti-*Paixão*: o estilo tinha que ser diferente porque o olhar por trás do estilo era diferente, menos romântico e mais crítico. Apetecia-me ser feroz em relação à realidade do país, agora que tinha a liberdade de expressar tudo isso. Se digo que os portugueses gostam pouco deste livro é porque muitos portugueses

preferem o romantismo sentimental, o obscurantismo mental (certas passagens d'A *Paixão* que são pouco claras). *Cortes* é mais crítico, mais claro, e o olhar crítico ou irónico não costuma agradar em Portugal.

**P.: Então, se *Cortes* era a antítese, *Lusitânia* seria a síntese.**

R.: Esta era a ideia, aliás ingénua.

**P.: Mas a síntese, o tal "Aleluia" que demorou a chegar, tinha também a ver com a solução da situação política portuguesa?**

R.: Nem eu sabia exactamente que género de síntese seria. Acho que um dos lados mais interessantes da criação literária é nenhum autor saber, à partida, onde é que vai chegar. Suponho que eu pretendia uma síntese também estética. Algo que ligasse o lado apaixonado de *A Paixão* ao lado crítico de *Cortes*. Talvez tenha conseguido a síntese, sem dar por isso, só em *Cavaleiro Andante*, um livro com aspectos muito mais emotivos do que eu próprio esperava. Já contei noutras ocasiões que uma das tradutoras francesas destes quatro romances, ao fazer leituras públicas comigo, por duas vezes escolheu o capítulo de *Cavaleiro Andante* onde se narra a morte de André, e, ao lê-lo, desatou a chorar em público. Por duas vezes! O que prova, pelo menos, que o livro tem esse lado fortemente emocional (mas não afirmo que boa literatura seja aquela que faz chorar).

**P.: Outra novidade que não pertence ao projecto inicial é a ideia de escrever na forma do romance epistolar, para além da ideia de inserir o 25 de Abril na narração.**

R.: O 25 de Abril não é apenas "inserido", é a alma, a condição *sine qua non* do livro (a infra-estrutura, como dizia nessa altura a linguagem marxista), e portanto tudo gira em volta do 25 de Abril já a partir de *Cortes*.

**P.: Um dos pontos mais interessantes e, se quisermos, misteriosos,**

**é a redacção deste romance, *Cortes*. Entre a publicação de *A Paixão* e a de *Cortes* passam cerca de uma dúzia de anos. A redacção deste romance pertence mais à época anterior ou posterior ao 25 de Abril?**

R.: Pertence mais à época anterior...

**P.: Mas há páginas, detalhes, que parecem impubescíveis em tempo de censura.**

R.: O livro estava já escrito em grande parte, mas a possibilidade de dizer certas coisas, como usar palavras ou mencionar o uso de drogas (marijuana), tudo isso era impensável antes do 25 de Abril. De qualquer modo eu reli e revi tudo. E também cortei muito. Realmente o título *Cortes* tem vários sentidos. O livro era maior, inicialmente, e eu tornei-o, até, um pouco esquemático, tanto que alguns leitores ficaram irritados por os capítulos serem todos do mesmo tamanho. A minha ideia da literatura era talvez demasiado rigorosa, tentava aproximar a prosa de um tipo poesia com medidas previamente definidas (o soneto, por exemplo). Talvez tenha exagerado. É um livro problemático, nem sequer é dos meus preferidos, mas agrada-me por outro lado o seu ser, de certo modo, anti-português.

**P.: E quando começou a pensar deixar entrar os ventos da História nesse espaço fechado que era Montemínimo? Ou seja, quando ganhou forma o romance *Lusitânia* assim como o conhecemos?**

R.: Acho que logo a seguir ao 25 de Abril, ou pelo menos ainda na década de 70, quando a revolução provocou profundas alterações também nas famílias e seus conflitos, nas lutas ideológicas, lutas até a nível da libertação sexual. Recordo-me que, quanto mais católicas eram as famílias, mais o choque e as mudanças eram fortes. A liberdade ultrapassava as expectativas e a própria imaginação das pessoas. Era a fase em que Portugal se definia como manicómio em autogestão, em que tudo parecia possível. Pura ilusão, mas capaz de grandes mudanças na vida das pessoas,

e isso talvez se reflecta no estilo. Quanto ao género epistolar, não me lembro como apareceu, só sei que queria dar à literatura portuguesa o século XVIII que ela não teve. Como em Portugal o séc. XVIII, do ponto de vista literário, foi uma desgraça, com censura e polícia política bastante eficazes, na literatura portuguesa faltou ou falhou o que na Europa livre havia: romances epistolares e libertinos. *Lusitânia* e, depois, *Cavaleiro Andante*, foram uma reivindicação libertária com dois séculos de atraso.

**P.: De facto, é já uma primeira ideia de praticar uma literatura libertina.**

R.: Isso mesmo, dar à literatura portuguesa esse lado libertino que ela quase desconhece. Tivemos poesia de escárnio e maldizer, aliás bastante forte, e aqueles textos do Bocage (ou a ele atribuídos) que circulavam quase clandestinos. Procurei por isso uma libertação e mesmo uma libertinagem a que os portugueses reagem geralmente de modo reticente. A literatura portuguesa é bastante puritana, não teve um Aretino, quase nunca teve a liberdade que outros países, mesmo católicos, tiveram.

**P.: Apesar do risco de cair logo na bisbilhotice, gostaria de saber se a família retratada n'A *Paixão* tinha algum vago modelo na vida real nos arredores de Montemor-o-Novo.**

R.: Tinha vários modelos, podia ser várias famílias. A ficção é fruto da observação das pessoas à nossa volta. Neste caso específico, houve logo a tendência para identificar os meus irmãos com alguns dos irmãos no romance, até que um deles disse: "Vocês ainda não perceberam que todas as personagens são ele". O que em parte é verdade, em todas há alguma coisa de mim; até nas personagens femininas, talvez porque sempre senti grande empatia pelas mulheres. Naquela sociedade semifeudal eram elas as mais silenciadas e exploradas, sobretudo as então chamadas "criadas".

**P.: Talvez mesmo por causa desta condição feudal, essa terra tão**

**pequena e “esquecida” serviu de incubadora para duas obras literárias fundamentais na história da literatura portuguesa contemporânea: a *Tetralogia de Almeida Faria* e *Levantado do Chão* de Saramago.**

R.: A situação no Alentejo era tão explosiva, a injustiça era tão monstruosa, que estava mesmo a pedir um romance ou uma peça de teatro (mas quase não temos teatro). Uma situação tão dramática era óbvio que estimularia os ficcionistas a escrever sobre ela, como aconteceu com a literatura russa do século XIX. Quanto ao nome de Montemínimo, só apareceu mais tarde...

**P.: ...É verdade, só aparece a partir de *Cortes*.**

R.: Justamente como resultado da minha atitude crítica, do meu gosto pela antítese. Montemor passou a Montemínimo de forma provocatória, mas as pessoas de lá ou não leram ou não levaram a mal, creio eu. O nome queria sobretudo dar essa sensação de estreiteza e mesquinhez.

**P.: E o que aconteceu nestes doze anos de silêncio, entre *A Paixão* e *Cortes*, para além do silencioso trabalho da escrita? As suas notas biográficas falam de bolsas de estudo e experiências criativas em várias cidades do mundo.**

R.: Nesses anos estudei. Quando *A Paixão* foi publicada estava eu já em Filosofia, talvez, ou na passagem de Direito (experiência nada feliz) para Filosofia. Além disso, fui estudante-trabalhador, trabalhei como correspondente estrangeiro em francês e inglês, e investiguei muito para uma tese que não entreguei porque deixou de ser necessária à licenciatura. Uma tese sobre Hölderlin, então meu poeta preferido, até pela sua ligação à filosofia, uma filosofia poética ou uma poesia filosófica. Era um tema fascinante que tive pena de não concluir. Mas entretanto apareceram as tais bolsas, primeiro para os Estados Unidos e depois para Alemanha, duas estadias que me alargaram horizontes e alteraram o meu estilo ao alterarem



a minha visão do mundo. Foi uma longa ausência, em parte justificada pela espera do fim da censura e da ditadura, mas que correspondia também à minha desconfiança em relação à ficção, actividade que eu achava pouco séria. Escrevi alguma prosa de ideias e alguns poemas até reconhecer que a ficção me dava mais prazer, e que para versos não tenho grande jeito.

**P.: E como interagem a criatividade literária e a formação filosófico-estética? Para alguns, um excesso de auto-consciência estética choca com a inspiração. E no seu trabalho, depois de dois livros muito famosos publicados em menos de três anos, nota-se um espaçamento cada vez maior entre um livro e outro.**

R.: No meu caso a filosofia inibiu a poesia – falo em poesia no sentido grego da palavra, o de criação literária – por dar demasiada predominância ao conceito, ao pensamento abstracto, de que a arte não precisa.

**P.: Mas também existem poetas que demonstram o contrário, ou seja poesia e filosofia juntas funcionam. Aliás, os primeiros filósofos gregos escreviam em verso.**

R.: Versejar não é poetar. Parménides escreveu o seu famoso tratado em verso e já Aristóteles dizia que, lá por ter escrito em verso, Parménides não era poeta! Heraclito, pelo contrário, escreveu prosa, e é o mais poético dos filósofos. Dele só chegaram até nós cento e tal frases fragmentárias, mas a sua visão metafórica e a sua dicção elevada, oracular, estão mais próximas da poesia, de poetas como Ésquilo. No tempo deles não havia uma distinção nítida entre pensar e poetar. Com Sócrates e os seus discípulos a razão começou a dominar, a oprimir aquela bela espontaneidade pré-socrática, a ponto de, muitos séculos depois, no *Nascimento da Tragédia*, Nietzsche dizer que quem matou a tragédia foram Sócrates e Eurípides, seu discípulo. Não há uma regra geral, mas no meu caso a filosofia foi mais nefasta que propícia, perdi muitos anos a estudar para dar boas aulas.

**P.: Travou um pouco a inspiração?**

R.: Travou. Quando estudo filosofia não sinto a necessidade de ficcionar.

**P.: Falemos dos encontros importantes que aconteceram nesses anos de viagens e estadias prolongadas no estrangeiro. Por exemplo Beckett...**

R.: Foi em Berlim, em 1978. Eu já gostava de Beckett, que era uma espécie de Deus para mim, e é ainda uma das pessoas que mais admiro. Assisti durante uma semana aos seus ensaios dirigindo, por amizade, a Companhia Teatral de San Quentin, constituída por antigos presos dessa penitenciária de alta segurança, na Califórnia. Tinham saído da prisão precisamente graças ao Beckett, porque no ginásio da prisão começaram a representar em 1958 *À Espera de Godot*, a surpresa foi enorme e o público começou a ir de fora. Graças a esse sucesso, os actores-presidiários foram sendo indultados e, depois de saírem todos, foram a Paris para conhecerem Beckett, a quem deviam a liberdade. Ele ajudou-os muito, encenando ele próprio o *Godot*, *A Última Gravação* (1977) e enfim *Endgame* (1978). Como encenador, Beckett era uma lição de modéstia, honestidade e dignidade. Completamente alheio a qualquer tipo de mundanismo, não fazia nada para *épater*, era naturalmente original, não estava interessado em impressionar.

**P.: Tem alguma recordação sobre as indicações que dava ou sobre a sua maneira de trabalhar a palavra dos actores?**

R.: Rigor absoluto em relação ao texto (há quem diga que os textos de Beckett não precisam de encenador porque está lá tudo escrito), sem qualquer palavreado. Espantou-me, por exemplo, observar o espanto do autor perante as possibilidades de dizer o seu texto. Uma vez, o fundador

do grupo e actor principal, Cluchey, disse certa deixa e ele pediu-lhe: "Please, say it again, it was so funny". Fora da peça, nas breves conversas que tive com Beckett, perguntei-lhe se tinha lido Pessoa e ele respondeu: "Yes, with great pleasure". As frases dele eram assim: curtas, lacónicas, precisas.

**P.: Mas há outro encontro literário de que eu queria falar: com Giorgio Manganelli.**

R.: Com Manganelli só falei duas vezes. Da primeira, a Luciana Stegagno Picchio, o Antonio Tabucchi e eu fomos a casa dele. No fundo, ele representava o oposto de Beckett, até fisicamente. Era um conversador de uma cultura e invenção verbal espantosas, como na sua prosa. Era tímido e vivia sozinho numa casa que mais parecia um armazém de livros. Falámos uma tarde inteira de literatura mas, ao contrário de Beckett, o brilho do que dizia desfazia-se como as "lágrimas" vistosas de um fogo de artifício. Nesse e noutros aspectos era o oposto de Beckett.

**P. : Nos seus livros há uma transformação que vai desde uma complexidade, estrutural e filosófica, inicial a uma atitude lúdica que não se parece exactamente com a escrita de Manganelli porque, de facto, era complexa e extraordinariamente barroca, mas corresponde a uma certa ideia de "literatura como mentira", como jogo, que Manganelli defendia nos escritos teóricos.**

R.: Talvez Manganelli tenha tido influência n'*O Conquistador*, onde não por acaso há uma epígrafe dele. Eu queria fazer um livro lúdico (o lúdico pode ser muito sério) e Manganelli seria um bom modelo se eu não me desviasse de um autor assim que sinto a tentação de o imitar.

**P.: A propósito de leituras importantes e de tentativas de imitação, podemos dizer que uma das leituras fundamentais da adolescência, e portanto da fase de composição dos primeiros romances, foi Faulkner?**

R.: Sem dúvida. Foi importante “no princípio, agora e sempre”, e ainda tenho grande respeito por Faulkner. Em ‘68 fiz questão de ir visitar Oxford, Mississipi, a terra dele, e fui até à sua casa senhorial, fora do centro da cidade, onde aliás não se podia entrar. Queria ver de perto os seus locais e perceber melhor aquele Sul. A nível do imaginário, associava muito aquele Sul, ainda antes de o conhecer, ao Sul de Portugal, com a sua injustiça e desigualdade. No Alentejo não havia escravos negros, mas havia assalariados cuja situação material não era muito diferente.

**P.: Será uma espécie de *imprinting*, o efeito das primeiras leituras?**

R.: Acho que sim.

**P.: Quais foram os livros lidos?**

R.: *O Som e a Fúria*, numa péssima tradução portuguesa e só mais tarde em inglês; *Palmeiras Bravas*, traduzido por Jorge de Sena, um livro extraordinário; *O Homem e o Rio*, na tradução de Luís de Sousa Rebelo. Os seus monólogos interiores mantêm para mim o mesmo fascínio.

**P.: E a poesia? *Rumor Branco* foi considerado, por alguns, um livro de poesia: trechos deste romance foram incluídos numa antologia da poesia universitária e o próprio Alexandre Pinheiro Torres, que criticava o livro, via nele uma espécie de filiação com a poesia portuguesa contemporânea, o que era uma justa intuição, talvez.**

R.: *Rumor Branco* está muito ligado ao grupo da *Poesia 61*, uma poética radical, antidiscursiva e antilírica. Uma poética típica dos anos 60 (em Itália havia o *Gruppo 63*) de que me sentia próximo até na sua dimensão política. Aquele meu romance e a *Poesia 61* têm em comum a sua austeridade, o serem cortes com a tradição patética e sentimental da lírica portuguesa. Eu estou mais perto de uma estética mais austera.

**P.: ...Mais concentrada na língua, no significante.**

R.: Sim, às vezes até de mais, quando o excesso de concentração no significante dificulta ou impede a emoção poética. Mas interessa-me a ligação dessa poesia "antipoética" à música mais radical, como aconteceu em Itália com os textos de Calvino ou Sanguineti e a música de Berio, um dos meus compositores preferidos. Sempre desejei aproximar a música e a palavra. O título *Rumor Branco* vem aliás da música electrónica, é um termo utilizado por Stockhausen.

**P.: Uma vez, numa ocasião pública, falou de um impulso literário como sublimação de um impulso homicida, ou seja, escreveu um livro por não poder matar Salazar. É verdade?**

R.: Não sei se falei em sublimação, mas é verdade que, na minha adolescência, matar Salazar tornou-se uma obsessão, uma fantasia irracional e impossível.

**P.: E o impulso de matar Salazar não terá sido, por sua vez, uma sublimação de um forte complexo edípico? Hoje alguns críticos, ao escrever sobre a sua obra, enquadraram-na dentro de conceitos como "crise da autoridade", tanto política (a autoridade do Estado) como mais geral (por exemplo a autoridade paterna). E os seus romances, mesmo quando falam de política, parecem retratar sempre aquilo que Freud chamava "romance familiar".**

R.: A figura de Francisco, o pai da *Tetralogia* (morto em *Cortes*), será um *transfer* de Salazar, mas não me compete analisar-me. Em todo o caso o meu pai não era autoritário, era democrata, anti-salazarista, e teve problemas por causa disso. Eu é que sou violentamente anti-autoritário, qualquer autoritarismo me provoca reacções quase alérgicas, instintivas. E vejo manifestações autoritárias onde outros parecem não ver nada. Toda a

sociedade portuguesa sofre ainda de um autoritarismo em parte inconsciente, e isto a vários níveis, desde as forças militarizadas até à medicina e à justiça.

**P.: Existem ainda hierarquias muito fortes.**

R.: É uma sociedade bastante feudal, onde o cidadão propriamente dito não existe. Isto talvez me afecte mais porque, aos quinze anos, vivi o período da candidatura presidencial de Humberto Delgado num clima de terror, no Alentejo e em minha casa. O meu pai teve que sair de casa para não ser preso, e eu passei a dormir de espingarda à cabeceira, convencido de que seria preso em vez dele.

**P.: E o que é que a política oferecia a um jovem nesses anos?**

R.: Nada, no Alentejo havia só raiva e revolta. Quando vim para Lisboa é que andei metido tanto em conspirações, que levaram à crise académica de '62, como no Grupo Cénico de Direito que tentou levar à cena a peça de Ingmar Bergman a partir da qual ele fez *A Fonte da Virgem* e que foi proibida, talvez pelo tema da "violação" ou por algum inocente termo mais vernáculo. A Censura não precisava de justificar nada...

**P.: Falámos há pouco de encontros importantes, mas não falámos de Mário Botas.**

R.: O encontro com ele deu-se mais tarde. Julgo que o conheci só em 1980 e ele morreu três anos depois. Foi porém um encontro intenso, descobrimos entre outras afinidades uma grande atracção pelo mundo onírico. Na nossa aproximação, foi ele quem deu o primeiro passo ilustrando a então *Trilogia Lusitana* e, mais tarde, desenhando a capa do *Cavaleiro Andante*. Um desenho dramático, porque a caveira aparece colorida com as cores da bandeira portuguesa, como se representasse também algo da morte do país. Ainda fiz *O Conquistador* sobre desenhos a

partir de conversas que tivemos e a partir de um romance erótico, *A História do Olho*, de Bataille, feitos para um projecto que falhou. Tudo isso se passou no seu último ano de vida, ele deu-me os desenhos e pediu-me que os incluísse no romance que viria a ser *O Conquistador*. Foi uma retribuição semelhante à que eu fizera já em *Os Passeios do Sonhador Solitário*, onde inventei situações baseando-me num desenho dele. O facto de eu não ter publicado novas narrativas depois de *O Conquistador* pode ter a ver com a impossibilidade de realizar um segundo volume com mais desenhos dele.

**P.: Uma primeira reflexão sobre a figura do Desejado parece aflorar já em *Cavaleiro Andante*, mas de forma mais dramática. N’*O Conquistador* torna-se mais lúdica e, até, satírica.**

R.: Não me lembro como nem porquê nem quando apareceu o meu interesse por Dom Sebastião. Talvez tenha a ver com esse meu prazer de contradizer, de reagir a tudo o que é solene, consensual, dogmático, autoritário. E como Dom Sebastião é o grande mito nacional, pensei que me daria (e deu) muito gozo gozar com ele.

**P.: Mas esse mito, nas últimas décadas, reapareceu depois dos anos revolucionários? Foi uma espécie de regresso à tradição?**

R.: Quem restaurou o mito no século passado foi o Pessoa na *Mensagem*, um livro que eu não amo, mas cujo poema sobre Dom Sebastião é excelente e devolveu ao rei a sua aura mítica. Por outro lado, quando comecei a ler mais sobre Dom Sebastião percebi que era uma figura trágica.

**P.: Era praticamente um miúdo abandonado.**

R.: Sim, abandonado pelo pai que morreu antes de ele nascer, e pela mãe que era espanhola e voltou para Madrid pouco depois de ele nascer,

tinha cumprido o seu dever. Sebastião não conheceu nem pai nem mãe, foi educado por dois irmãos jesuítas que devem ter avariado o pouco juízo do rapaz. O qual já não devia ser muito normal, visto que era fruto de uma série de casamentos entre primos direitos. O pobre Sebastião era um desgraçado que se quis suicidar naquela batalha absurda e fatal.

**P.: Voltando à pintura, para além da relação com Botas, é a própria relação com esta arte que parece ganhar importância no seu trabalho de escrita dos últimos anos. Isto nota-se em textos muito pequenos. O conto *Vanitas*, inspirado na figura de Calouste Gulbenkian, inspira-se sobretudo numa série de quadros.**

R.: Se nos meus primeiros livros estava mais presente a música – por esse antigo desejo de aproximar a palavra da música – a pintura tornou-se-me importante à medida que comecei a ver quadros, o que aconteceu só quando viajei pela Europa. Também escrevi sobre Charrua, um abstraccionista. Mas, enquanto ficcionista, mais do que a pintura abstracta atrai-me a pintura figurativa, do Mário Botas ou da Paula Rego.

**P.: Qual foi o papel de Vergílio Ferreira, não tanto no seu lançamento no mundo da literatura, quanto na sua formação e sensibilização literária?**

R.: Quando, aos dezasseis anos, cheguei ao liceu de Évora, eu nunca lera um romance sequer.

**P.: Portanto, mais que como romancista, foi importante como professor que aconselha leituras. E o que é que Ferreira aconselhava?**

R.: Ele gostava de Camus (até o imitava fisicamente), de Sartre que não me interessava muito, e de Malraux que não me interessava nada, a não ser o dos escritos sobre arte. Vergílio Ferreira desconfiava do Pessoa – sobre quem escreveu um texto lamentável, nunca reeditado, em que o



comparava a Pitigrilli – mas os heterónimos intrigavam-no e, se então li Pessoa, devo-o a ele. E também falava de pintura nas aulas, só que nessa altura eu não vira pintura nenhuma, a não ser Charrua, que era o grande pintor de Évora.

**P.: Falemos do teatro. Uma paixão antiga, vivida como espectador, mas que se revelou só mais recentemente, como autor.**

R.: Paixão despertada por Beckett. Em Évora assisti a *À Espera de Godot*, que em Lisboa fora alvo de distúrbios e protestos da direita, por causa dos palavrões ou da própria situação dramática, tão diferente do teatro "normal". Em Évora, talvez pelo pavor provinciano ao escândalo ou pelo medo à autoridade, não houve manifestação nenhuma.

**P.: Ou se calhar os alentejanos estavam mais abertos para a cultura europeia.**

R.: Evito generalizar, mas essa abertura, se existia, teria mais a ver com a força da esquerda ou a fraqueza da Igreja no Alentejo. Nem sei se seria maior abertura ou maior passividade. Para mim foi uma surpresa descobrir que se fazia teatro assim, com conversas banais, personagens mais que banais, uns pobres diabos. Eu já fora actor amador em Montemor, mas só em Évora tive a sorte de ver Beckett. Depois descobri Shakespeare em Inglaterra, muito bom teatro na Alemanha e o teatro de Giorgio Strehler em Itália.

**P.: O teatro amador de Montemor-o-Novo não era organizado pela Igreja, pois não?**

R.: Era organizado pelo Dr. Alfredo Cunhal, um lavrador formado em Direito e primo afastado do outro, o Dr. Álvaro. Era um homem culto, inteligente e liberal (foi ele quem avisou o meu pai de que iria ser preso) e escrevia peças do género teatro de revista. Eu fazia de "Senhor

Respeitável”, com fraque e tudo.

**P.: Apesar do amor pelo teatro beckettiano, o seu parece um teatro muito diferente. Não parece procurar um registo banal para os seus diálogos, que até estão escritos em verso; mais uma vez, uma escrita que se coloca na fronteira entre prosa e poesia.**

R.: Quando esbarro com um mestre, tomo o caminho inverso.

**P.: Numa entrevista, falando de teatro, diz uma coisa muito parecida com o que já tinha dito a propósito do romance epistolar: escrever teatro também significa preencher um vazio, pois Portugal não tem uma tradição teatral por causa, primeiro, da Inquisição, e depois por causa da polícia política.**

R.: Suponho que a minha mania de preencher vazios terá tido o seu papel, e teria começado a escrever mais cedo se o teatro em Portugal não fosse o que se sabe.

**P.: A crise do teatro em Portugal continua, mesmo sem polícia política.**

R.: A falta de cultura e, logo, de público, torna inglório escrever para tão pouca gente. E os editores detestam publicar teatro, porque não vende.

**P.: A sua escrita para o teatro parece também uma evolução natural dos monólogos que se encontram nos seus romances.**

R.: O teatro dá a ouvir esses monólogos que, ditos por bons actores, podem provocar um espanto ainda maior e dar um prazer acrescentado.

**P.: É esse mesmo espanto do Beckett durante os ensaios a que assistiu. Por falar em ouvido, o seu teatro tem uma dramaturgia**

**parecida com o teatro de ópera, não só pela atenção dada à musicalidade do texto (aliteraões, consonâncias etc...) como também pela alternância de “números fechados”: solos, duetos, etc...**

R.: Seria uma pessoa feliz se um dia fizesse um libreto de ópera, porque a ópera acentua a dimensão musical da palavra que no texto está meio adormecida, esperando que a voz humana a torne mais audível.

**P.: Última pergunta. Nesta entrevista falou-se muito de encontros reais (Vergílio Ferreira, Beckett, Manganelli...) e de influências literárias conscientes. Mas talvez existam autores ou obras (não só literários) que um escritor nunca utiliza conscientemente como modelos, mesmo assim admira profundamente como “simples” fruidor.**

R.: Há dois autores que eu leria ou veria toda a vida: Shakespeare e Bergman. Já sonhei com situações que julgava serem de um filme de Bergman. Ao acordar e descobrir que eram minhas, fiquei contente e escrevi-as.