

**Maria de Lourdes Netto Simões**

# **AS RAZÕES DO IMAGINÁRIO**



**COMUNICAR  
EM TEMPO  
DE REVOLUÇÃO  
1960 - 1990**

**- A ficção de Almeida Faria -**



**EDITUS**  
Editora de UFRJ



Fundação  
Casa de Jorge Amado

Presidente  
Germano Tabacof

Diretor Executivo  
Myriam Fraga



Universidade Estadual de Santa Cruz

Reitora  
Renée Albagli Nogueira

Vice-Reitora  
Margarida Cordeiro Fabel

Maria de Lourdes Netto Simões

# AS RAZÕES DO IMAGINÁRIO

COMUNICAR EM TEMPO DE REVOLUÇÃO

1960 - 1990

- A ficção de Almeida Faria -



## Coleção Casa de Palavras

Coordenação Editorial  
Claudius Portugal

Projeto e Supervisão Gráfica  
Humberto Vellame

Revisão  
Vera Rollemberg

Editoração Eletrônica  
Julio Vellame

**Editus**

Editora da UESC

## Editora da Universidade Estadual de Santa Cruz

Diretora  
Maria Luiza Nora de Andrade

Fotografia  
Geraldo Borges

Designer Gráfico  
George Pellegrini

Conselho Editorial  
Acácia Gomes Pinho  
Altenides Caldeira Moreau  
Dorival de Freitas  
Francolino Neto  
Henrique Campos Simões  
Jaenes Miranda Alves  
Laura Oliveira Gomes  
Maria de Lourdes Netto Simões  
Maria Lufza Nora de Andrade  
Natanael Reis Bonfim  
Norma Lúcia Videro Vieira Santos  
Paulo Terra  
Sebastião Carlos Fajardo

Ficha catalográfica - Divisão de pesquisa e documentação - FCJA

---

S612r  
Simões, Maria de Lourdes Netto  
As razões do imaginário/Maria de Lourdes  
Netto Simões.\_Salvador: FCJA; UESC, 1997.  
277p  
ISBN: 85-7278-029-7

1. LITERATURA BRASILEIRA: ENSAIO  
I. Título.

C.D.D.; 869.94

---

Maria de Lourdes Netto Simões

# AS RAZÕES DO IMAGINÁRIO

COMUNICAR EM TEMPO DE REVOLUÇÃO

1960 - 1990

- A ficção de Almeida Faria -



*Para Ladisláu Netto, o meu pai,  
que com o seu exemplo me ensinou a pertinácia  
e me fez acreditar que vale a pena perseguir sonhos.*

*Para Henrique,  
companheiro de sonhos e de caminhada,  
presença em todos os momentos,  
porto seguro para mar agitado.*





# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	15
<b>As Regras do Jogo</b> .....	17
<b>As Direções do Olhar</b> .....	23
<b>I - CAMINHANDO COM A HISTÓRIA</b> .....	33
<b>1. RUPTURA E APRENDIZAGEM: RUMOR BRANCO</b> .....	35
O contraponto com a História .....	36
A voz e as vozes .....	38
O discurso ruptor .....	40
Os <i>sentidos</i> da existência .....	44
<b>2. ENTRE DOIS TEMPOS: A SAGA LUSITANA</b> .....	51
<b>SOB O JUGO DA DITADURA: A PAIXÃO</b> .....	53
O contraponto com a História .....	53
Quando começa a <i>saga</i> .....	56
As estratégias do silêncio .....	59
Do simbólico como instância do <i>sentido</i> .....	64
<b>ENTRE O ONTEM E O “ONTEM”: CORTES</b> .....	69
O contraponto com a História .....	69
A lógica da <i>saga</i> .....	71
Quando dizer já não é proibido .....	74
Cortes do tempo de gente “cortada” .....	79
<b>AS ÁGUAS DE ABRIL: LUSITÂNIA</b> .....	83
O contraponto com a História .....	83
A lógica da <i>saga</i> .....	88
A comunicação nos tempos de fala .....	90
O destino do mar dessacralizado .....	94
<b>COM OS VENTOS DA DEMOCRACIA: CAVALEIRO ANDANTE</b> ....	99
O contraponto com a História .....	99
A lógica da <i>saga</i> .....	102
As revoluções da linguagem .....	104
A crise de identidade e a busca do “graal” .....	108
<b>3. TRANSGRESSÃO E CONQUISTA: O CONQUISTADOR</b> .....	117
O contraponto com a História .....	118
A estrutura circular: lendo e re-lendo o texto .....	118
A conquista ficcional .....	122
Da história ao <i>mito</i> : o avesso e o resgate .....	128

<b>II - FAZENDO A HISTÓRIA .....</b>	<b>135</b>
<b>1. EM BUSCA DO SOM SECRETO .....</b>	<b>137</b>
ENTRE O <i>PESO</i> E A <i>LEVEZA</i> .....	139
<i>Peso</i> ou <i>leveza</i> na ‘forma de olhar’ o mundo .....	139
<i>Peso</i> e <i>leveza</i> na ‘forma de expressar’ o mundo .....	141
AS VELOCIDADES DA <i>RAPIDEZ</i> .....	147
As velocidades dos textos <i>fractais</i> .....	147
A velocidade do texto <i>totalizante</i> .....	150
A ESTRUTURANTE <i>EXATIDÃO</i> .....	153
A estrutura em simetria .....	153
A estrutura através do símbolo .....	156
A CRESCENTE <i>VISIBILIDADE</i> .....	159
O produtor e o ato da escrita .....	159
O leitor e o texto realizado .....	161
AS FACES DA <i>MULTIPLICIDADE</i> .....	163
Os textos <i>múltiplos</i> e suas faces .....	164
A face do texto <i>unitário</i> .....	165
A <i>CONSISTÊNCIA</i> COMO <i>ÁLIBI</i> .....	169
Os <i>procedimentos</i> através da simultaneidade .....	169
Os <i>procedimentos</i> através da sucessão .....	172
<b>2. AS RAZÕES DO IMAGINÁRIO .....</b>	<b>177</b>
O OUTRO LADO DA HISTÓRIA .....	179
A postura irônica no jogo do poder produtor .....	179
Os trânsitos da intertextualidade no envolvimento irônico .....	181
Configurando um gênero .....	183
AS FORMAS DO <i>MITO</i> DE D. SEBASTIÃO .....	187
O falso <i>encoberto</i> .....	188
Do desmascaramento ao desejo renovado .....	189
O <i>mito</i> revelado .....	191
<b>CONCLUSÃO .....</b>	<b>195</b>
<b>ANEXO 1:</b>	
<b>PARA NÃO DIZER QUE NÃO FALEI DOS CRAVOS .....</b>	<b>205</b>
Os Tempos de Silêncio. O Espanto da Liberdade. O Desafio da História.	
<b>ANEXO 2:</b>	
<b>INDICATIVOS DA RECEPÇÃO DA OBRA DE ALMEIDA FARIA .</b>	<b>245</b>
Sobre os indicativos da recepção. Edições. Traduções. Premiações.	
Entrevistas, Depoimentos, Respostas a Inquéritos. Recepção Crítica.	
<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>263</b>
<i>Corpus</i> . Textos Ficcionalis. Textos Teóricos. Textos Históricos e Críticos	

Este livro apresenta, substancialmente, o mesmo texto inicial da tese de doutorado que defendi na Universidade Nova de Lisboa, em 1995 (aprovada com distinção e louvor, por unanimidade).

Durante o processo do doutoramento, dividida entre Portugal e Brasil, tive o apoio da Universidade Estadual de Santa Cruz (Ilhéus - Bahia), do Gabinete Português de Leitura da Bahia e contei com a inestimável ajuda bibliográfica do Instituto Português do Livro - IPL. Fui bolsista do Instituto Camões, então Instituto de Cultura da Língua Portuguesa - ICALP (Portugal) e, depois, da Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES (Brasil).

Desse trajeto, é imprescindível mencionar o meu reconhecimento aos apoios que recebi não só das instituições referidas, mas dos amigos portugueses e brasileiros que acreditaram no processo, apostaram no projeto, acompanharam o percurso e deram sugestões. De forma particular, agradeço a Almeida Faria, pelo incentivo, apoio e atenção, inclusive ao colocar à minha disposição os seus arquivos pessoais. Finalmente e em especial, a minha gratidão a Isabel Allegro de Magalhães, pela competência, escrutínio e visão numa circunstância atípica de orientação à distância; ainda por sua solidariedade, confiança e amizade incondicionais e sempre presentes.



*Outros haverão de ter  
O que houermos de perder.  
Outros poderão achar  
O que, no nosso encontrar,  
Foi achado, ou não achado,  
Segundo o destino dado  
Mas o que a eles não toca  
É a Magia que evoca  
O Longe e faz dele história.*

Fernando Pessoa

*Mais l'essentiel n'est pas aujourd'hui de rêver à un  
prestige d'hier ou demain. Il est de savoir faire l'histoire dont  
aujourd'hui a besoin*

Jacques Le Goff e Pierre Nora



---

# INTRODUÇÃO

---

*Je voudrais que mon discours reste perméable, sans devenir informé pour autant; mais, comme on sait, à vouloir gagner sur les deux tableaux, on risque de perdre ici et là: destin peu enviable, auquel je ne saurais pourtant renoncer.*

Tzvetan Todorov





## AS REGRAS DO JOGO

É difícil sentir como passado o que acaba de acontecer; admitir coisas recentemente lidas, ouvidas, referidas como relacionadas com a história de um tempo que ainda está acontecendo. A opção do corte sincrônico entre os anos 1960 e 1990 fundamenta-se na compreensão de que a história se faz no seu acontecer, na possibilidade de *novos problemas* e na reflexão sobre *novas contribuições* para ela. A dificuldade dessa “aventura” é conseguir isentar a interpretação do ficcional dos vícios do olhar que circunstâncias geracionais simultâneas determinam. É arriscar-me a não perceber determinadas tendências ou linhas de força que só mesmo o percurso histórico da recepção propicia. Mas arriscar é preciso, se pretendo ousar um ‘novo olhar’ sobre os caminhos de abordagem do texto ficcional.

Neste estudo, examino o evoluer dos recursos comunicacionais, acreditando que a ficção portuguesa contemporânea evoluiu nos seus processos em paralelo e interagindo com o transcorrer revolucionário do 25 de Abril de 1974. Procuo detectar a que níveis ocorreram mudanças ao longo do percurso, tomando como exemplo dessa evolução a obra ficcional de Almeida Faria, aqui representante de uma geração. Sigo uma estratégia metodológica que permite a verificação das possíveis relações entre o processo de produção ficcional e o processo da história social, entendida essa, em sentido amplo, ou seja, abrangendo as representações sociais, as ideologias e as mentalidades, onde interferem dimensões políticas e culturais.

Ao situar o objetivo deste trabalho no corte sincrônico da contemporaneidade entre a história vivenciada e a ‘construída’, estou assumindo aquela compreensão da *nova história*, desenvolvida pela Escola de *Annales*, que exige dos estudiosos uma nova interrogação sobre os fundamentos epistemológicos da sua disciplina<sup>1</sup>. Recusando o entendimento redutor do presente significando que começa, essa *nova história* desestabiliza a definição da história como ciência do passado. A ficção relacionada com a história é aqui focada em algumas das suas *zonas de penetração*, particularmente da cultura, dos comportamentos e

---

<sup>1</sup> Ao apresentarem a coleção *Faire de l'Histoire*, Jacques Le Goff e Pierre Nora esclarecem que, devido à ilimitada abrangência da história, a sua abordagem hoje se realiza mais por núcleos temáticos, aos quais os referidos historiadores chamaram de *zonas de penetração* (1974, IX).

das movimentações sociais, numa reflexão voltada para novas possíveis *contribuições* trazidas pela obra de Almeida Faria.

Na ficção portuguesa contemporânea, é inegável a presença e a importância de autores que vêm dos anos 50, período considerado como um momento de mudança na literatura e marcado, segundo alguns críticos, pela publicação de *A Sibila* (1954), de Agustina Bessa-Luís. É possível considerar essa obra marco de uma renovação fundamental ocorrida no discurso da ficção portuguesa do século XX, depois da ruptura acontecida com o Modernismo; pode-se mesmo pensar na década de 50 como um novo marco da contemporaneidade. Todavia, como bem observa Maria Alzira Seixo, “tem a ficção portuguesa contemporânea isto de particular: reunir no seu campo de coextensão o que poderemos considerar como, pelo menos, três gerações (a que adquiriu maturidade nos anos cinquenta, a que se foi constituindo pelos anos sessenta e a que sofreu os tombos do antes e do depois da revolução). [...] uma renovação fundamental e profunda no romance dos anos cinquenta que, se por um lado não encontrou ainda o tempo necessário para desenvolver todas as suas consequências, por outro lado teve a fortuna de ser praticada por figuras que por vezes se revelaram com dimensões para a transformação das formas e para o acompanhamento da mudança dos tempos” (1986, 170).

A primeira geração, representada, dentre outros, por Vergílio Ferreira, Agustina Bessa-Luís, Jorge de Sena, Augusto Abelaira, José Cardoso Pires, Urbano Tavares Rodrigues tem decisiva importância na história da literatura portuguesa contemporânea. Contudo, não é dessa geração que me ocuparei, embora possa reportar-me a ela quando necessário, já que os seus representantes mais significativos estão presentes nos anos seguintes, num *acompanhamento da mudança dos tempos*. Será a geração de 60 a ser tomada em conta aqui, dado que esse é o momento em que se inicia um processo social de gestação revolucionária que tem repercussão também na produção literária. A essa geração, chamo de **Geração de Abril**, assim nomeada por se referir àqueles ficcionistas que *vivenciaram* o período revolucionário (antes, durante e depois) e que literariamente nasceram entre os anos sessenta e os setenta. Autores que, devido às suas vivências, têm o imaginário enriquecido por essas experiências e trouxeram para a ficção a sua interpretação do vivenciado; além disso, que suplementam com *novas contribuições* a linguagem ficcional da geração dos anos 50. Representam a **Geração de Abril**, por exemplo, Almeida Faria, Álvaro Guerra, Baptista-Bastos, Maria Velho da Costa, Maria

Isabel Barreno, Nuno Bragança, Eduarda Dionísio, José Saramago, João de Melo, Lúcia Jorge, Lobo Antunes, Olga Gonçalves, Teolinda Gersão.

O período revolucionário português, abarcado no corte sincrónico proposto, tem início com as conturbações dos anos sessenta (a guerra colonial, o movimento estudantil, as questões agrárias, os problemas com a censura, a repressão), passando pela eclosão do 25 de Abril de 1974 e chegando a uma fase vista já como de repercussão do processo revolucionário, de abertura político-social, que cobre toda a década seguinte. Por todo esse período, é observado o correr paralelo da ficção portuguesa em evolução desde a fase da censura ditatorial, quando ela é expressada por estratégias do discurso do silêncio, até o momento democrático da história, contextualizado no apogeu da informática e dos meios de comunicação de massa, quando a ficção passa a assumir uma linguagem mais distensa e enfatiza a busca dos processos da comunicação. Na relação com o contexto social, essa narrativa ficcional é, por um lado, impulsionada pelas circunstâncias históricas e, por outro lado, é impulsionadora da reflexão crítica sobre o processo revolucionário. Dado que, por esse ângulo de análise, procuro detectar a *interação* do processo literário com o processo histórico, a ficção portuguesa desses anos é, portanto, relacionada com momentos históricos da revolução de abril/74: na sua gestação, pela opressão sofrida e pela luta contra a ditadura; na sua eclosão, pelo espanto e alegria perante a inesperada mudança; na sua repercussão, pelos esforços para a conquista da democracia e busca da identidade.

A idéia de *revolução*, enquanto processo histórico, ultrapassa, portanto, o sentido de data-marco. *Revolução*, aqui, é termo estabelecido da intersecção entre a história (ação revolucionária) e a literatura (ação produtora). Nesse caso, o entendimento do termo *revolução* ganha elasticidade semântica, ultrapassando a sua acepção social para englobar a experiência de produção estético-literária. A *revolução* histórica em Portugal passa da ditadura para a democracia em paralelo com a *revolução* que acontece no processo da comunicação literária, a qual ultrapassa os recursos do silêncio, criando um novo discurso e novas formas de comunicação. Na mediação estabelecida entre a história e a ficção, não pretendo aqui uma relação de causa a efeito entre o antes e o depois do 25 de Abril, mas tão somente de inter-influência. A idéia da *revolução* é tomada, ainda, como indicadora de uma mudança de paradigma.

Por essas razões e entendendo o texto ficcional como expressão comunicadora, este trabalho é estruturado em duas partes: **Caminhando com**

**a História e Fazendo a História.** Dois anexos complementam o estudo: **Para não dizer que não falei dos Cravos e Indicativos da recepção da obra de Almeida Faria.**

Em **Caminhando com a História**, como um exemplo de produção ficcional da **Geração de Abril**, analiso os processos da comunicação literária de Almeida Faria, considerando as suas *vivências* e *experiências* em contraponto com o decurso da revolução portuguesa do 25 de Abril de 1974. Estudo *Rumor Branco* (1962), *A Paixão* (1965), *Cortes* (1978), *Lusitânia* (1980), *Cavaleiro Andante* (1983) e *O Conquistador* (1990). A ênfase da análise é posta nas estratégias e nos recursos implicados com um imaginário enriquecido pelos contextos da ditadura ou da democracia que, perspectivados nos vários textos da obra, trazem formas denunciadoras do “falar” à meia-voz ou do falar livremente. Fundamentada pelo recurso a que chamo de ‘historicizar’ textos ficcionais, a interpretação histórico-social é também expediente de interpretação, onde o texto ficcional revela pontos de vista sobre o contexto que, por sua vez, subsidia o entendimento da obra ficcional, num exercício de interpretar interpretações. Apesar de seguir uma certa cronologia na apresentação dos textos, não é a orientação cronológica que importa para o caráter de historicidade que aqui discuto, mas antes a atuação do escritor em termos da sua *experiência* literária. Ao me apropriar do texto, tendo em vista uma leitura da comunicação ficcional em *interação* com o contexto português dos anos em estudo, não fica esquecida a especificidade do ficcional. Por isso mesmo, ao realizar essa leitura, procuro alcançar uma reflexão mais ampla, na crença de que o imaginário dispõe daquilo que a realidade propõe.

A Parte I é dividida em três momentos marcantes da obra em estudo, relacionados com o caminhar da produção: “Ruptura e aprendizagem: *Rumor Branco*”, “Entre dois tempos: *Saga Lusitana*” e “Transgressão e conquista: *O Conquistador*”. Esses “momentos” ressaltam as peculiaridades de cada livro: o primeiro põe em relevo o caráter experimentalista, turbulento, caótico e *fractal* do livro ruptor; o segundo, além do aspecto fragmentado do livro anterior, estuda a tetralogia (*A Paixão*, *Cortes*, *Lusitânia*, *Cavaleiro Andante*) como *saga* de um *clã* decadente; o terceiro resalta um ‘olhar’ voltado para a *comunicação*, na concepção *totalizante* do texto. Na leitura de cada um dos textos, procuro dar relevo às *experiências* da produção ficcional do autor, ressaltando aspectos peculiares do seu discurso, numa atitude pragmática, sinalizada pelo texto. Nesse caso, enfoco a

estrutura textual observando as estratégias discursivas nos níveis considerados: do **contraponto com a história**, da **estruturação dos textos**, das **questões do discurso** e da **concepção do sentido**.

Na Parte II, **Fazendo a História**, retomando os pontos abordados na primeira parte, em aprofundamento, ressalto algumas constantes do discurso ficcional em estudo que, segundo a minha ótica, são reveladores da *ação* da obra e são passíveis de *contribuição* para a História da Literatura Portuguesa. Agora numa visão de conjunto da obra, aponto as evoluções estruturais, discursivas e temáticas, identificando a que níveis a comunicação ficcional se modificou no decorrer do percurso revolucionário que vai do silêncio à fala. No primeiro capítulo, “Em busca do *som secreto*”, procuro descortinar o crescendo dos recursos de uma linguagem que propõe formas de comunicar e identificar as estratégias para a comunicação que os tempos mais recentes impõem. No segundo capítulo, “As razões do imaginário”, procurando a *lógica* textual como indicadora de gênero, discuto “O outro lado da história” e “As formas do *mito* de D. Sebastião”, enquanto estratégias imaginativas, mostrando que a intertextualidade e a ironia funcionam como estratégias da construção do discurso e da elaboração temática.

Por esses meios, pretendo um alargamento gradual dos processos estudados: inicialmente, ao realizar a análise passo a passo, nos vários romances de Almeida Faria; e, depois, ao retomar os aspectos trabalhados para uma visão global da obra. Assim como os círculos concêntricos se alargam numa água atingida por uma pedra, este meu texto pretende que se vão também alargando as suas possibilidades de leitura, ao reanalisar os mesmos aspectos teóricos para favorecer a transparência da evolução comunicacional da obra em estudo.

Os dois anexos subsidiam as Partes I e II. No primeiro, **Para não dizer que não falei dos Cravos**, traço, embora sumariamente, o contexto social português que medeia os anos sessenta e noventa do século XX, colocando em relevo os tempos de silêncio, o espanto da liberdade e o desafio da história, ressaltando as *zonas de penetração* da história que são temáticas da ficção em estudo. No segundo, **Indicativos da recepção da obra de Almeida Faria**, visando informar quanto à *ação* da obra, faço referências sobre a recepção dos textos estudados, através de uma bibliografia o mais completa quanto foi possível. Procuro com isso demonstrar a minha compreensão de que a recepção de uma obra com-

pleta estruturalmente o seu circuito de *comunicação* e registra a sua capacidade *emancipadora* sobre o leitor, ao concretizar as várias leituras que desencadeou. A crítica portuguesa e a estrangeira, além das traduções, das várias edições de cada obra são indicativos claros da significativa recepção da qual a obra tem sido alvo.

A escolha do *corpus* resultou de razões que se alicerçaram na fundamentação teórica assumida e operacionalizada na *vivência/ experiência/ ação* do autor em estudo. Na *vivência*, devido a Almeida Faria ter participado do processo revolucionário que depois ficcionalizou. Na *experiência*, por seu percurso ficcional ser paralelo à revolução de abril, e por tomar essa revolução como uma das *constituições de sentido* possíveis na sua obra. Na *ação*, pela *contribuição* que vem trazendo para a história da literatura portuguesa, a qual se evidencia na recepção crítica do autor (portuguesa e estrangeira).

Devo dizer, finalmente, que este texto, na sua própria estrutura discursiva, foi também forjado com base nas idéias-chave que orientam a sua proposta de pesquisa: *interação, comunicação, revolução*. **Interação**, quando conjuga a história com a ficção para realizar o seu próprio discurso. **Comunicação**, uma vez que concebe a sua metodologia articulando produção, texto e recepção. **Revolução**, porque tece um discurso ensaístico que pretende incorporar na sua própria estrutura o paradigma teórico em análise.

# AS DIREÇÕES DO OLHAR

## Perspectiva teórica

Pensando a literatura como uma expressão artística comunicadora, inclusive influenciada e influenciadora da história, para a análise proposta neste estudo, tenho a minha atenção voltada para os postulados desenvolvidos por H. U. Gumbrecht (1975, 1977). Respaldo-me, ainda, nas idéias de Hans Robert Jauss (1988) e de Wolfgang Iser (1976, 1979a, 1979b) que, como o primeiro, não mais procuram na ficção quer o espelho ou reflexo da realidade, quer o sentido imanente que a habita, mas passam a procurar nela, predominantemente, a sua capacidade comunicativa. Por esse raciocínio, tomo a mediação entre a ficção e o contexto como aspecto fundamental, desencadeador do processo comunicacional.

A leitura sustenta-se na *interação*, ou seja, em processos reciprocamente relacionados de ações sociais do escritor com o contexto e do texto com o leitor, onde “a ação social do autor é tanto condição para a compreensão do texto pelo leitor, como a ação social, provável dos leitores, age como premissa para a produção textual do autor” (Gumbrecht: 1977, 192). Assim, quando observo o desenvolvimento dos processos ficcionais discursivos e temáticos, examinando-os em *interação* com a realidade, tenho em conta a relação entre o autor, o texto e o leitor; para além disso, considero a interinfluência da ficção com o contexto social, na medida em que o contexto enriquece o imaginário ficcional do autor e a ficção promove, no receptor, o questionamento e a problematização. Por essas relações, a *interação* constitui-se num movimento de alimentação e retroalimentação do imaginário e, como proposta teórica, resulta, por um lado, no papel que a literatura assume como impulsionadora das mudanças sociais e, por outro, no enriquecimento do imaginário do artista pela realidade que o cerca.

A abordagem ficcional do contexto social abarca a observação de comportamentos éticos e políticos, traduzidos em estratégias discursivas reveladoras do imaginário que perspectiva e refrata a história. A relação entre escrita literária e escrita histórica, problematizada nos textos ficcionais, por vezes tolda os seus limites de gênero. O processo resulta numa historicidade do social em contraponto com a ficção, o que envolve a própria historicidade do discurso ficcional e, conseqüentemente, implica a discussão do papel do intelectual no acontecer histórico. Nessa perspecti-

va, a ficção deixa de ser reflexo ou totalidade social para constituir-se em espaço do imaginário, ótica resultante do *horizonte de expectativa*, isto é, decorrente do universo cultural e vivencial que configura uma visão de mundo do ficcionista e, posteriormente, do leitor (Jauss, 1988, 27).

O texto literário permite leituras que variarão de acordo com a visão de mundo dos vários leitores, de vivências, tempo e espaço diferenciados, e dos diversos níveis do que consideram estético. Por isso, não interessa aqui emitir juízos de valor, mas ressaltar os acordos de interpretação. Essas razões fazem com que o texto seja compreendido como um elemento de comunicação intersubjectiva entre produtor e receptores, de *interação* entre momentos históricos semelhantes ou diferenciados. Nisso tudo, não somente conta o que o texto diz, mas também o que o leitor diz sobre o texto.

Sendo comunicativo, o texto realiza mediações com o contexto social e provoca intervenções recíprocas: do contexto para a produção do texto e desse para as mudanças sociais. Essas mudanças ocorrem devido às repercussões que uma obra provoca num leitor, em decorrência da liberação de um código estético imposto; tais repercussões produzidas pelo texto no leitor, fazem-no enxergar de outra maneira, ou seja, provocam a sua *emancipação* (Jauss, 1988). Devido a essa ação da literatura, ocorre ter ela uma função constituidora da história, quando, por ter modificado o entendimento dos seus receptores, faz com que a ação social desses numerosos leitores provoque o impulso de uma mudança de estruturas sociais.

Tomo a *seqüência: vivência/ experiência/ ação* como fundamental para a minha postura de trabalho com o texto ficcional devido à mesma funcionar como suporte do que Gumbrecht considera as *funções intencionadas pelo autor*, que são desencadeadoras dos *procedimentos de produção textual* e podem provocar, por sua vez, *procedimentos de compreensão textual* (1977, 196). Os procedimentos da produção resultam nos *esquemas de ação* que consistem nas estratégias discursivas do texto e decorrem da relação entre os motivos da produção textual com um determinado repertório de conhecimento do autor. Esse princípio é formador das *constituições de sentido* da obra ficcional, que vem a ser outro nível de interpretação. Esses outros níveis estão relacionados com a provável intenção do autor e as possíveis intenções dos leitores, uma vez que eles sugerem o *sentido* do texto que é concretizador do imaginário.



Fluido e abstrato, o imaginário efetiva-se no *sentido*, que é âmbito por excelência e “à diferença do imaginário ele é dotado de forma, e à diferença do real, é irreal” (Iser: 1979a, 879). Os seus vários níveis possíveis resultam da modulação entre *horizontes de expectativas* do autor e do leitor. Um outro nível de interpretação é alcançado sempre que, em decorrência de um deslocamento do foco de atenção do leitor, ocorre a eleição de uma idéia central (*tema*) dentre outras idéias temáticas secundárias (*horizonte*). Cada deslocamento determina uma *constituição de sentido*, um nível de leitura.

Pelas questões teóricas que a *função intencionada do autor* e os *procedimentos da produção* impõem ao trabalho com o texto ficcional, utilizo os termos autor, produtor e narrador, numa acepção específica, sem contudo perder de vista a propriedade de cada um. Falo de autor, somente quando preciso me referir ao indivíduo, àquele que vivenciou a história e, com essa *vivência*, enriqueceu o seu imaginário. Falo de produtor ao me referir àquele que, transformando o imaginário em ficção, tem uma posição a ser preenchida no texto, mas que é apenas inferido pelo leitor e, aqui, é considerado o responsável pelos *esquemas de ação*. Falo de narrador, ao me reportar àquele que, identificado ou não com o personagem, é o responsável pelo desenrolar da ação ficcional<sup>2</sup>.

Tais distinções, visando uma maior precisão das afirmações, evidentemente não olvidam o conceito (abrangente) de sujeito da *enunciação* como voz reveladora de elementos anteriores do *enunciado*, conseqüentes da ação particular do *sujeito*-autor na sociedade (Todorov e Ducrot: 1972, 308). A intenção é mesmo deslocar o espaço do *sentido* para o ato da *enunciação*, examinando as suas condições, ato e natureza de concretização. Isto porque o texto ficcional, sendo aqui considerado como *interativo*, implica produção histórica e prática social, onde o produtor funciona como um agente provocador e, sendo inferido no texto, tem no leitor um seu colaborador. Nesse entendimento, todo o texto é permanentemente escrito em cada ato de leitura e por isso o tempo que importa é o da *enunciação*.

---

2 Linda Hutcheon ocupa-se desse assunto ao discutir sobre as condições da *enunciação* nos textos considerados pós-modernos. Mostra que já não se pode ignorar o processo de produção nas investigações, devendo-se somar a questão da produção à investigação sobre leitores e textos (1988, 80); observa, ainda, que os textos pós-modernos enfatizam o papel do leitor, sem reprimirem o processo de produção (1988, 76).

## Opção metodológica

Apropriando-me desses princípios pelo seu caráter comunicacional e atenta ao que a obra ficcional suscita, concebo a metodologia deste trabalho. Na qualidade de leitora (receptora, portanto), ao utilizar a *seqüência* referida na concepção da estrutura deste texto, considero que as *vivências* e as *experiências* ocorrem no caminhar da vida produtiva do autor; a *ação* tem a ver com as possíveis contribuições que a obra traz e o interesse que ela suscita no leitor. Os meus *procedimentos de compreensão textual*, perseguindo os círculos concêntricos que formam a estrutura do trabalho, ao procurarem identificar as mudanças de tendências e os caminhos da proposta da obra, buscam evidenciar a sua gradual evolução comunicativa. Nesse mister portanto, os *esquemas de ação* (estratégias) funcionam como orientadores da interpretação, sinalizando o texto e sugerindo pontes para as *constituições de sentido* possíveis.

Por força da estrutura deste trabalho e dado o relevo que considero terem a ironia e a intertextualidade na obra de Almeida Faria, examino as constantes irônicas e intertextuais nos vários níveis do texto ficcional, especialmente relacionadas com os processos do discurso e de configuração de gênero.

Ao mencionar a *intertextualidade* enquanto presença de um texto no outro texto, faço-o na noção já clássica de Júlia Kristeva, que inclui a sua aceção de *transposição*, isto é, a possibilidade de percorrer vários códigos e sistemas de signos (1974, 60). A opção é tratar também a intertextualidade<sup>3</sup> como elemento transtextual, *intersemiótico*.

A ironia, como procedente de uma atitude crítica, é considerada como uma estrutura comunicativa, que vem implicar uma interpretação (do leitor) de um procedimento (do produtor). É tomada enquanto tropo, para exame do repertório ficcional; e é examinada na sobreposição de textos, para exame da estratégia ficcional.

Para poder indicar uma evolução do seu tratamento, a ironia é vista como um processo semântico e pragmático, e entendida como passível de ocorrer nesses dois níveis hierarquizados; depreendo daí que esses proces-

---

3 Não tenho a pretensão de aqui traçar *fronteiras da intertextualidade* (Laurent Jenny, 1976), ou mesmo a sua *tipologia* (Dällenbach, 1976) de forma sistemática; primeiro, devido a compreender esses procedimentos como redutores e, segundo, se fosse o caso, por entender dever ser esse assunto objeto de estudo específico.

so irônicos podem se apresentar um de cada vez, ou simultaneamente, superpostos. No primeiro caso (semântica), enquanto realizada como antífrase, vale-se de um significante para expressar dois significados: um conteúdo positivo claro, outro negativo latente. No segundo (pragmática), realiza-se num significante vazio que possibilita vários significados e que, por isso, exige, para se concretizar, a participação pragmática do leitor. Enquanto a primeira é contrastante, a segunda é avaliadora (Kerbrat-Orecchioni: 1980, 121).

Pela necessidade de traçar interativamente a evolução dos processos comunicacionais, a ironia é observada, ainda, quanto aos seus graus de evidência, considerados do disfarce (camuflado) à abertura (claro) da sua configuração, cifrada ou diretamente (Morier: 1975, 596-603). Também pelos seus tons, situados entre mordaz, sarcástico (que considero 'sérios') e trocista. Além disso, é observada nas sinalizações pelas quais se manifesta no texto, como forma de permitir ao leitor captar a *intenção* avaliadora do produtor. Dado que, de uma forma ou outra, a ironia objetiva uma crítica, vem daí a sua importância para a perspectiva da *interação* que se estabelece ao valer-se do contexto histórico-social como foco; ou ao valer-se dele e mais do contexto ficcional<sup>4</sup>; ou, ainda, ao focar os dois primeiros mas fazendo recair a sua ênfase no contexto intertextual e no próprio processo comunicativo da obra literária.

Tendo em vista a necessidade de identificar os alvos da ironia para as discussões que pretendo, considero existirem, ainda, a ironia *intramural* (o alvo é um texto) e a *extramural* (o alvo é a sociedade); a primeira liga-se à paródia e a segunda à sátira (Hutcheon: 1985, 62).

No exame da intertextualidade e da ironia, quando me refiro a *paródia*<sup>5</sup>, entendo-a como a repetição com diferença, que exige uma distância crítica (entre o texto intertextualizado e o novo texto) usualmente marcada pela ironia, que pode encerrar uma crítica construtiva ou destrutiva. Tal conceito, referindo a possibilidade de a ironia ser bem humorada ou depreciativa e criticamente construtiva ou destrutiva, permite situar como paródia, segundo considera Linda Hutcheon, textos que fazem homenagem ou dessacralizam outros textos (1985, 32).

---

4 Catherine Kerbrat-Orecchioni denomina o contexto ficcional de *cotexte* ou "environnement verbal" (1980, 111).

5 Para o desenvolvimento do raciocínio que pretendo, vale ressaltar que a paródia toma a ironia e a intertextualidade como elementos essenciais para a sua concretização.

Ao longo dos capítulos, quando as questões apontadas são examinadas em vários níveis (contraponto com a história, a estruturação do texto, as questões do discurso e as possibilidades do sentido), inicialmente parto das estratégias identificadas no próprio texto ficcional em estudo. Além disso, operacionalizo as *especificidades* para a linguagem ficcional, preconizadas por Italo Calvino (1988)<sup>6</sup>: *leveza, rapidez, exatidão, visibilidade, multiplicidade e consistência*, que são examinadas à luz das suas reflexões (excetuando a última que ele não chegou a escrever, mas que, apropriando-me do termo, discuto). Estudo a possibilidade de verificar a presença dessas *especificidades* nos textos de Almeida Faria em relação a possíveis opostos, alguns referidos pelo crítico italiano (*peso, retardamento*), outros considerados por mim por força da exigência do objetivo da análise em verificar uma evolução comunicacional. Ao apontar as *especificidades* da obra em estudo, não pretendo que tais constatações sejam judicatórias, mas tão somente quero salientar a preferência e a concepção de Almeida Faria quanto à forma da sua comunicação ficcional pois, como diz Calvino, a *especificidade* resulta da *opção* expressiva de cada autor e não da qualidade da sua forma de expressão (1988, 11). A compreensão que, neste caso, tenho da linguagem ficcional, relaciona-a com os processos da produção textual, que incluem as questões do discurso e da estrutura ficcional. Pela própria natureza plurissignificativa da linguagem ficcional, é evidente que uma mesma expressão, simultaneamente, poderá manifestar as várias *especificidades*.

Ao me reportar ao exame da *leveza* (ou do *peso*) na ficção do autor em estudo, tenho viva a observação de Calvino de que “não podemos admirar a *leveza* da linguagem se não soubermos admirar igualmente a linguagem dotada de *peso*” (1988, 27). Quando examino essas *especificidades* na obra de Almeida Faria, considero-as, além disso, relacionadas com a sua visão de mundo e com as questões do discurso ficcional, que respectivamente considero como duas perspectivas: ‘forma de olhar’ e ‘forma de expressar’. Para desenvolver essa reflexão da ‘forma de olhar’, que implica uma mudança de perspectiva do *peso* para a *leveza*, faço-o com base no conceito de paradigma, considerando o raciocínio de Thomas Kuhn, quando considera que o que o homem vê depende não só do que olha, mas do que está preparado para ver (1962, 179). Quanto à ‘forma de expressar’, a

---

6 As *especificidades* são também chamadas por Calvino de *qualidade e valores*, e entendidas como opções de escrita (1988, 11).

*leveza* é aqui entendida como a ligação que é solta, graciosa, impetuosa, desembaraçada, suave, leve. Ao contrário, a linguagem dotada de *peso* é densa, grave, carregada, cortante, fria, pesada.

Calvino opõe a *rapidez* da linguagem à possibilidade do texto *retardador*, como opções de escrita (1988, 45-67). A primeira, ágil, breve, concisa, contínua; o segundo, lento, fragmentário, digressivo, iterativo, descontínuo. Considero, quanto a isso, uma perspectiva *fractal* e outra *totalizante*. A primeira, relacionada com o *retardamento* e, por analogia, baseada na teoria dos *fractais* desenvolvida por Benoît Mandelbrot (1977)<sup>7</sup>, ao considerar algumas expressões ficcionais caracterizadas por formas irregulares, descontínuas e fragmentadas. A segunda, que traduz a *rapidez*, considerada *totalizante*, para usar a expressão de Linda Hutcheon ao discutir sobre uma forma de representação da ficção da atualidade (1989, 62), isto é, uma forma de ficção que ocorre quando a linguagem perde o *retardamento* que lhe empresta a fragmentação e quando, distanciando-se do olhar *fractal*, o autor torna os seus materiais coerentes e contínuos, mas sem perder de vista o mistério e o controle dos mesmos. Ainda sobre a concepção de tempo ligada à natureza (minutos, horas, dias, meses, anos) é ampliada pela possibilidade do instantâneo de uma onda de rádio, de um écran de televisão, de uma emissão via satélite, que relativizam as distâncias e que neutralizam a dicotomia tempo/ espaço antes existente. Ao falar das velocidades da *rapidez*<sup>8</sup>, pretendo retomar essa idéia do tempo enquanto representação do movimento. Na ficção, as velocidades são reguladas pelo movimento textual que se processa do texto para o leitor. Esses movimentos possibilitam *imagens visualizadas* (nítidas e claras) e *imagens captadas* (desfocadas), que promovem, respectivamente, a *rapidez* e o *retardamento*, de que fala Calvino. A diferença de comunicação com o leitor consiste no deslocamento do foco de atenção sugerido pelas imagens.

O entendimento da *exatidão* assumido é o de um projeto de obra bem definido e calculado (Calvino: 1988, 71). No exame do texto ficcional, penso ser a estruturação reveladora do projeto de obra realizado através de

---

7 Ao conceber uma geometria da natureza, o matemático Benoît Mandelbrot pensa que ela apresenta formas irregulares e fragmentadas, recortadas e descontínuas que ele nomeia de *fractais* (1977, 1). A idéia dos *fractais* é também transposta para o estudo da arte visual e de múltipla dimensão, ligadas às novas tecnologias (principalmente televisão e cinema), por Omar Calabrese, 1987, 131-58.

8 A maturação do imaginar pode levar anos e é garantia para uma obra bem conseguida. A *rapidez* a ser aqui discutida não está no tempo levado para a sua produção, está no seu resultado: o texto.

*procedimentos de produção textual*. Sobre a estrutura dos textos, ao contrário de considerá-la imanente, penso que ela resulta de experiências tematizadas no texto, relacionadas aos motivos da produção e da recepção.

Partindo dessa premissa, tomo o símbolo e a simetria para a fundamentação dessa *especificidade* que relaciono mais com a estruturação textual. Elaboro o conceito de simetria, por analogia com modelo geométrico e estrutura de superfície (Mandelbrot: 1977, 3), observando que a ficção, ao evoluir, pode alterar as posições dos seus elementos constitutivos, mas respeita a lógica das suas relações. No texto, entendo a simetria como alteradora da posição tradicional dos elementos estruturais da ficção: primeiro devido a modelos geométricos *fractais*; depois, tendo em conta uma estrutura de superfície contínua e, nesse caso, *totalizante*.

O segundo fundamento da *exatidão* a ser discutido, o símbolo, é examinado como estruturador de um projeto-obra, tendo em vista as ocorrências de cada texto, isto é, observadas as respectivas referências simbólicas.

A *visibilidade*, significando a visão provocada por sinais gráficos visíveis no texto, é reveladora da produção do imaginário. Calvino considera que a *visibilidade* é proveniente da imagem que se concretiza em linguagem expressa por sinais gráficos que nada mais são que “visões polimorfos obtidas através dos olhos e da alma [e] encontram-se contidas nas linhas uniformes de caracteres minúsculos ou maiúsculos, de pontos, vírgulas, de parênteses; páginas inteiras de sinais alinhados, encostados uns aos outros como grãos de areia, representando o espetáculo variegado do mundo numa superfície sempre igual e sempre diversa, como as dunas impelidas pelo vento do deserto” (1988, 114). Utilizo o termo ‘opaco’ para referir o oposto dessa *especificidade*.

Atenta para o fato de que a *visibilidade* resulta de dois percursos (o que “parte da palavra para chegar à imagem visiva e o que parte da imagem visiva para chegar à expressão verbal” (*ibid.*, 99), essa *especificidade* é aqui discutida, respectivamente, enquanto, ‘ato da escrita’ e enquanto ‘texto realizado’, resultantes do imaginário ficcionalizado. No primeiro caso, um movimento do autor para o texto (*parte da imagem visiva para chegar à expressão verbal*), fica em jogo a produção ficcional, seja com base na *imagem* do mundo, seja com base num texto ou num *mito*. No segundo (*parte da palavra para chegar à imagem visiva*), um movimento do texto para o leitor, onde entram em jogo a forma e os recursos de apresentação do texto, primeiros responsáveis pela sua capacidade comunicativa.

A *multiplicidade* está relacionada com as vozes narradoras e é considerada como forjadora do que Calvino entende por textos *múltiplos* e textos *unitários* (1988, 136). Para o primeiro caso, tenho em conta textos onde há a pluralidade de vozes narradoras; para o segundo, quando somente uma voz comanda a narrativa.

Quanto à *consistência*, considero-a como propriedade de um conjunto de resultados que garantem solidez e espessura à obra literária. No texto, os *esquemas de ação* dão lugar aos espaços produzidos no texto, que provocam as *constituições de sentido* a serem elaboradas pelo leitor e que promovem a *consistência* da linguagem. Para a sua análise, examino alguns espaços deixados no texto para serem preenchidos pelo leitor, que são entendidos como *vazios*, na acepção que lhes empresta Iser de “assimetria fundamental entre o texto e o leitor, que originam a comunicação no processo da leitura” (1976a, 88). Resultantes de procedimentos de produção textual e pelas interrupções que provocam no texto, os *vazios* têm a função precípua de provocar no leitor a desautomatização da linguagem e incitá-lo a *procedimentos de compreensão* para a construção de imagens que promovem a alternância entre *tema* e *horizonte*. Por esses meios, a *consistência* é revelada nas várias *constituições de sentido* do texto, que garantem as várias possibilidades interpretativas.

Os níveis propostos são, ainda, examinados com referência às concretizações temáticas que expressam o *imaginário*. São problematizados, por um lado, quanto a uma possível configuração de gênero, relacionada com a coerência interna da obra; por outro lado, quanto à sua relação com o real e à abordagem do *mito*.

A reflexão sobre gênero é realizada com base nos elementos constitutivos da obra, observando a *lógica* das suas relações. Esse entendimento vem em conformidade com o pensamento de Tzvetan Todorov de que o gênero não precede à obra, mas é simultâneo a ela e resulta da lógica das relações entre os elementos que a constituem (1978, 40). Essa *lógica das relações mútuas* possui a sua identidade estrutural e função hermenêutica próprias e vem a corresponder aos *esquemas de ação*, resultates das *ações intencionadas* do autor. Dessa forma, a estruturação do conhecimento articulado com um motivo de ação específico ao gênero, respectivamente nos trabalhos do produtor e do leitor, realiza-se por meio de *procedimentos de produção textual*, que, por seu lado, podem provocar *procedimentos de compreensão textual* (Gumbrecht: 1977, 196). Considero ainda a paródia para as discussões sobre gênero (Hutcheon: 1985, 1988).

Estudo as ocorrências interativas entre a ficção e o contexto social e, depois, retomo-as para reflexão da questão da história como referente, isto é, a sua relação com o real. Vale ressaltar, todavia, que tal referência não quer significar documentalidade, na medida em que as ocorrências históricas do discurso ficcional não se apresentam como prova de alguma verdade, pois, evidentemente, referência não significa correspondência. Mas, também, não quero dizer que a ficção se despoje totalmente do estatuto de documento. Entendo que a história participa do jogo ficcional, como um seu desdobramento, por *função intencionada* pelo autor. Considerando que o conceito de história assumido é respaldado na Escola de Annales, evidentemente penso ser redutora uma visão que se limite ao passado; em razão disso, busco identificar as *contribuições* que as *zonas de penetração* abordadas na obra em estudo trazem para ela (história), que se institui da soma desses acontecimentos no seu processo de acontecer, em tempo presente. Esse entendimento quer revelar, também, a percepção sobre a pós-modernidade enquanto possibilidade de realizar uma leitura histórica e contextual do presente (Hutcheon: 1988, 144).

O *mito* é tomado como algo fixado através dos tempos, exagerado pela imaginação popular e que confere valor à existência, na acepção que lhe emprestam Mircea Eliade (1963, 8) e Gillo Dorfles (1965, 44-6). Baseia-se na idéia do perdurar e do constante propagar de um relato com componente *sagrado*. Ingrediente vital para as satisfações humanas, fortalece-se em momentos de fragilidade social. Tem funções sociais diferentes das da literatura ao buscar justificação para a ordem existente, embora ambos sejam discursos de ficção e por esse aspecto confluem, pois podem dizer o que os outros tipos de discursos não podem. Todavia, devido mesmo às condições de propagação das idéias, antes de boca em boca, agora até mesmo instantaneamente pelas imagens da televisão ou das ondas sonoras, o *mito* sofre o desgaste semântico próprio dos novos tempos e é redimensionado, resultando disso a sua desmitificação. Essas razões orientam o estudo do *mito* não somente como resgate do passado com vista a uma compreensão do presente, mas também como revisão do próprio passado.

Como pretendo que tenha ficado claro, a estrutura do trabalho faz transparecer a metodologia que, para evidenciar a evolução dos processos comunicacionais da ficção, é tratada revendo os mesmos aspectos teóricos. Primeiro, ao realizar cortes sincrônicos (apesar da diacronia dos vários livros que se sucedem) ao examinar cada romance, nos capítulos de



**Caminhando com a História.** Segundo, ao analisar diacronicamente cada aspecto teórico no conjunto dos livros, para constatar a evolução dos processos ficcionais nos capítulos que constituem **Fazendo a História**.



---

# CAMINHANDO COM A HISTÓRIA

---

*Um caminho é um mistério a desvendar*

Hélio Pólvora

*Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades  
Muda-se o ser, muda-se a confiança  
Todo mundo é composto de mudança  
Tomando sempre novas qualidades*

Camões



# 1. RUPTURA E APRENDIZAGEM: *RUMOR BRANCO*

“Romance de aprendizagem”, disse-o Vergílio Ferreira no Prefácio à primeira edição de *Rumor Branco*, de 1962. Aprendizagem “cultural, econômico-política e sobretudo amorosa e metafísica” (1962, 13). Aprendizagem de vida, aprendizagem estética, começo do caminhar ficcional, onde a preocupação com a linguagem já está presente e o narrador do texto afirma pretender escrever “até ao sono, até ao esquecimento, descobrir a palavra, a fala, a comunicação!” (1962, 70). Revela a intenção que não desaparece na segunda edição, mas é formulada mais ampla e ambigualmente: escrever até ao sono, até ao esquecimento, descobrir a sintaxe e o som secreto” (1962, 60). É preciso descobrir o *som secreto* e, do trabalho com a linguagem, resultará a obra ficcional.

*Rumor Branco* estrutura-se em sete fragmentos que recusam a forma do romance tradicional e revelam a sua insubordinação às formas ficcionais vigentes à época: a linguagem “bem comportada”, a *história*<sup>1</sup> com sucessão das ações em nítido encadeamento, o personagem delineado, o tratamento tradicional das categorias do tempo e do espaço. A exemplo do *nouveau roman*<sup>2</sup>, esse novo romance português transgride na forma; diferente dele, busca um sentido para o homem. O texto, enquanto concretização do imaginário, recorre à forma então possível de comunicar. Num dia ficcional, diz o narrador, em *Rumor Branco*: “despedacei cortinas derrubei colunas abri a tua carne dobrei o dorso duro da canção fiz guerra à nossa paz”<sup>3</sup> (1962, 112). É mesmo esse o impacto que causa o primeiro livro de Almeida Faria.

---

1 Utilizo o termo história, referindo-me a fio narrativo, *sucessão* de ações, segundo a compreensão de Tzvetan Todorov (1978), quando discute os princípios da narrativa. Neste texto, sempre que eu fizer uso do termo nessa acepção ficcional, grafarei a palavra em *itálico*, para evitar que seja confundida com história, enquanto relato dos acontecimentos sociais.

2 O *nouveau roman* não designa uma “escola”. Como Robbe-Grillet (1963, 147) afirma, é uma terminologia que abarca os que procuram novas formas de romance.

3 As citações do *corpus* em estudo serão feitas com base na última edição revista pelo autor. Contudo, sempre que for necessário para algum esclarecimento do contexto histórico, a edição de 1970 (revista no período da ditadura) será referida no rodapé da página. Na edição de 1970: “o dorso duro da canção à nossa paz” (1962, 136).

## O contraponto com a História

O *enunciado* do livro revela o homem português dos anos sessenta que, pela universalidade dos seus problemas, é o homem de qualquer parte, com as questões mundiais que se apresentam do ponto de vista ideológico (as idéias marxistas, o pensamento existencialista); no que concerne à criação ficcional (os experimentalismos de linguagem, a fragmentação); no âmbito das questões existenciais e sociais (o ser vítima da velocidade do mundo moderno, da atomização dos costumes, a opressão da ditadura).

Em todos os seus fragmentos, insinuadas metaforicamente ou na fala e reflexões dos personagens, estão a guerra colonial, a emigração, a censura, as questões agrárias, as questões estudantis com as suas referências ao marxismo, marcas essas da ambiência portuguesa. A necessidade de mudança é gestada na certeza de que cabe a cada homem decidir o seu destino, pois “os homens não nascem mas se fazem, a cada instante se fazem e nisso está a liberdade deles, não em fazer o que se quer, mas o que quer o ser”<sup>4</sup> (1962, 55).

Pelas circunstâncias contextuais entrevistas, é o homem de Portugal: residente ou exilado; burguês ou proletário; homem, adolescente ou adulto; romântico, alienado ou ideólogo. É o homem que sofre a repressão, que tem medo de falar, pois a sua palavra é vigiada pela censura. Jogando com as palavras, o narrador conclama à luta: “é urgente começar a construir partindo dos alicerces que já estão abertos [...] e quando a hora for chegada, se chegar, se antes disso a não abortar o homem velho, cobarde como é, sedeusquiser havemos de estar vivos” (1962, 60).

Embora haja um só nome de personagem, ele simbolicamente é muitos, pois representa cada português. Vive em Lisboa, na “cloaca cidadina” com os medos e as insatisfações existenciais que são também sociais “como se fôssemos joguetes duma força qualquer” (1962, 31). Sofre as ações da censura de um regime de ditadura, que se envolve nos movimentos estudantis. Vive no Alentejo, ligado à terra e sendo testemunha do monopólio, da oligarquia, participando daquela história de homens além-do-Tejo, homens de olhar fechado e demorada fala, de terra entranhada nas mãos curvas não podendo abrir-se de tanto agarrar sacho e enxada, homens que nunca se revoltaram de verdade” (1962, 45). Vive

---

4 Na edição de 1970: “a cadinstante se fazem” (1962, 65).

os preconceitos que a cultura impõe: “o triste fado” (1962, 40). Vive as experiências amorosas juvenis e ligadas ao sexo: “minha querida virgem desvirgada água alva” (1962, 48). Mas também é o exilado que se evade – “não me preocupava a incomodidade porque vinha exausto das noites em claro” (1962, 52) – em Paris, por questões políticas e aproveita o “exílio para estudar e pintar” (1962, 51). É o menino pobre e alienado na sua pobreza. É o ideólogo, revolucionário tornado presidiário, vítima do sistema. Para além das circunstâncias existenciais de solidão, medos e buscas (condições universais), todos (ou cada um) expressam a condição social de Portugal em tempo de ditadura.

Situações são apontadas, as únicas permitidas pela ditadura: o verbalizar somente o permitido, repetido mil vezes; o não olhar direto; as atividades superficiais e não críticas: “os que não sabiam jogar viam televisão e os que não sabiam ver televisão porque não tinham olhos iam cegos surdosmudos fornicar para o quarto em que todos eram bastante hábeis” (1962, 102)<sup>5</sup>. Questionamentos existenciais, amores, insatisfações, revoltas são relatos da atmosfera de repressão desses anos, onde “convivas castrados decepidos da dura ditadura se dirigiam pesados para as chavenas de café com cuidado grave como se da criação do mundo se tratasse. os olhos deles eram máscaras iguais dum mundo podre. de perto em perto algumas bocas proferiam palavras que de tão decoradas não necessitavam de língua” (1962, 101). O ridículo daquela situação revela a ambiência, onde as pessoas “comiam as mentiras dos jornais cheirando mal à morte que há muito os vem comendo e alastrando humidade dentro deles” (1962, 101). A repressão e a censura justificam o silêncio dos “Danieis Joões”. O sacrifício da morte do presidiário-ideólogo é anúncio de um *futuro futuro*; “história que antecederia-justificava a revolução, que era, quem sabe, já a revolução” (1962, 92). Mais uma vez, o contexto *interage* com a ficção no gestar de uma *revolução* a acontecer. A *revolução* expectada ‘encobre’ a possibilidade de ser ela a salvadora do povo oprimido. Desafiadoramente, diz o narrador: “os únicos pensamentos que possuo são os que pretendem fazer frente a tudo” (1962, 108). A falta de perspectiva que a condição social dá é a certeza de que “um homem sem memória seria um homem morto não tanto por não tê-la [...] mas por não ter a memória de a ter tido” (1962, 108).

---

5 Ainda aqui, a segunda edição revela o contexto de sessenta mais agudamente: “os que não sabiam jogar viam televisão e os que não sabiam ver televisão *porque não tinham olhos iam cegos surdosmudos* fornicar para o quarto em que todos eram bastante hábeis” (1962, 122-123). A ironia sinaliza a intenção autoral da crítica aos tempos de silêncio quando “cegos surdosmudos”, por força da censura imposta, as pessoas, “não tinham” olhos para ver.

Em consonância com a época tecno-científica mundial, aparelhos eletrônicos invadem o texto. O som e a imagem são a base desse cenário que o narrador textual, em conformidade com a época, utiliza para colorir as palavras. Ruídos, luzes, propagandas, velocidade, efeitos cinematográficos na narrativa são alguns dos elementos dessa tecnologia trazidos para *Rumor Branco*. O assalto contra o silêncio, característica da tecnologia moderna, faz do ruído elemento presente nas várias circunstâncias da vida. *Rumor Branco* revela a fala da época tecnológica e o silêncio do Portugal da ditadura. O próprio título de *Rumor Branco* (que pode ser associado com a música eletrônica) está nesse contexto técnico-científico, no murmúrio de vozes (rumor), em condensação de cores (branco), anunciando “rumores brancos absolutos filtrados gelados reduzidos impulsos estalidos” (1962, 33), significativos “rumores” ou formas de expressão do homem desses tempos.

### **A voz e as vozes**

Simbolicamente, é possível relacionar a estruturação do texto com o processo utilizado para encontrar o branco, a síntese das sete cores. Cores em rumores, pelo branco em que resultam, imprimem à linguagem o ritmo do mundo tecnológico. Por analogia, simetricamente, os sete fragmentos de “cores” e “rumores” variados dão lugar ao *rumor branco*: “sinais do meu hermético relógio do meu rumor eternamente branco” (1962, 68). Pela universalidade, é o rumor das vozes dos homens; pela circunstância nacional, são situações sociais do homem português.

A planificação do livro realiza-se pela intertextualidade com a *Bíblia* e pela fragmentação das vozes. A voz que se anuncia em *Rumor Branco* e “existe intersticial” é voz do criador da gênese ficcional (*enunciação*) e do gênese bíblico (*enunciado*). Ao abrir esse livro com a intertextualização de textos bíblicos, Almeida Faria recorre à imagem do Gênesis para, daí, chegar à expressão verbal, através de uma voz que evoca a criação do homem e, ambigualmente, o surgimento do escritor. Ao situar o homem no mundo, subliminarmente situa o escritor: “amanhã daqui a muita espera quando a claridade brotar já sobre a crosta da terra criarei um firmamento para o qual possas olhar constantemente” (1962, 21). O Criador do universo, ambigualmente, cria o criador da ficção: “Sê”; e é esse último quem antevê o caminhar da obra: “agora uns seculares instantes vou descansar quase secreto” (1962, 22). A um só tempo, portanto, a voz em primeira pessoa é



a do ficcionista e a do Criador que cria o homem à sua semelhança. A criação do novo homem é a criação do ‘homem novo’, “voz assumida vária vagamente ou monocórdica [...] voz desintegrada aflita sombra doutra voz perfeita” (1962, 30). É a voz expressa em várias perspectivas.

No novo gênese do Frag. IV, embora as referências bíblicas persistam, o plano de criação é o do ficcionista. O criador é o sujeito da *enunciação*, que poeticamente rediscute a sua criação. Sutilmente é estabelecido o liame entre a criação do Homem e a criação do personagem Daniel João, que ficcionalmente perspectiva aquele homem. Conseqüentemente, entre o primeiro e o segundo gênese (Frag. I e IV), a criação desloca-se do plano metafísico para o plano existencial. Na proposta de metamorfose de Daniel João (Frag. IV), o narrador conclama o leitor a participar da metamorfose imaginária: “tive de construir-me templo deste confuso tempo e assim será metamorfose que se segue perante vossos olhos (sss isto é: sempre e só se o vosso imaginar for igual ou maior que muito e assim consiga mudar o mundo)” (1962, 68). É metamorfose do burguês em proletário a fim de alcançar os rumores todos.

O tempo relativiza-se em começo dos séculos que também é hoje: “Daniel o profeta o baptista João aguarda cedo e sempre aguardará só” (1962, 65). A busca existencial passa pela condição social “zero que vou na minha origem caminhando à cegas para um zero igual”(1962, 66) para chegar ao Daniel João proletário, dos Frag. V e VI: “em tudo me mudo [...] em tudo me reconheço recomeço” (1962, 66). Nesse novo gênese, o narrador entrevê o que aguarda o seu personagem na nova condição a ser criada, mas sabe que a deve experimentar: “tenho receio de sentir o medo tenho medo sim vou ter frio sinto que vou ter frio sinto já o que vou ter [...] na indiferença dos outros” (1962, 67). A recorrência intertextual da *Bíblia* auxilia o julgamento irônico da sociedade no plano existencial e no plano político-social.

Nos momentos do gênese, a voz é a do criador do texto; nos outros fragmentos, a voz *intersticial* repousa quase secreta enquanto o ponto de vista se manifesta através de descrições oniscientes ou monólogos interiores. Com algumas (quase) interferências do narrador, são as reflexões e os pensamentos dos personagens que chegam ao leitor.

O olho do criador acompanha o acontecer do *enunciado*, vê o passado, acompanha o presente e antevê o futuro. O diário hipoteticamente escrito e destruído pelo presidiário Daniel João é refeito pelo sujeito da

*enunção* no Fragmento VII, síntese de todos os outros. A voz que esteve *quase secreta*, ressurgue para esclarecer “fragmentos dum destino de homem hipoteticamente de hoje ou do futuro” (1962, 99). Refazendo o diário, o narrador refaz não o que Daniel João, sujeito do *enunciado* (o personagem) escreveu, mas o que o sujeito da *enunção* (o narrador) supõe que seria esse diário. Retoma o *enunciado* ficcional dos fragmentos anteriores e, através da voz do narrador, como que procura dar veracidade àquelas *histórias*.

## O discurso ruptor

Em consoanância com a tendência experimentalista da época, Almeida Faria realiza o seu próprio exercício ficcional. A fala possível na ambiência portuguesa da ditadura é expressa por experimentalismos, que são também rumores da linguagem ficcional<sup>6</sup>. A linguagem que constrói é bastante fragmentada, lança mão de transgressões e afasta-se da estética neo-realista, até então em voga.

Nesse romance onde os personagens estão entregues a si mesmos, a ‘forma de expressar’ o mundo é prevalentemente através do *peso* da linguagem, decorrente do intenso experimentalismo e da codificação do discurso. Palavras-soma<sup>7</sup> ultrapassam o nível morfossintático e têm ressonância no semântico: ossos-ternura (1962,67), “vamo-nos-deitar vamo-nos-deitar” (1962,35). Recursos fônicos são expressos por aliteraões, ecos, reiteraões, rimas e ritmo: “por todo o lado luzes lojas anúncios, beba carneja, visite as vistas, vista as visitas, emagreça coma, veja, Yvette é diferente de Irene mas ambas preferem modess” (1962, 47)<sup>8</sup>. A quase ausência de pontuação pausatória favorece a ambigüidade sintática: “pela montra passaram os dois pisos de pessoas imóveis dentro do autocarro o seu fim dele e delas na véspera da vitória ou da derrota não é senão passar como esses velhos que um pouco atrás de mim comiam as mentiras dos jornais [...]” (1962, 101). Os longos períodos, intercalados de longos pa-

---

6 Os experimentalismos da linguagem são bem mais frequentes nas duas primeiras edições de *Rumor Branco*.

7 A palavra-soma é recurso largamente utilizado por Guimarães Rosa (1956) que influenciou o discurso renovador de Almeida Faria. São exemplos de ocorrências que não aparecem na última edição de *Rumor Branco*: “diadia emagreceu” (1962, 100), “folheou umaúma as cartas” (1962, 101).

8 Na edição de 1970: “por todo o lado luzes lojas anúncios, *veva cerbeja*, visite as vistas, vista as visitas, emagreça *comaveja*, o *ygreco* de *Yvette* é diferente do *italino* da Irene mas ambasduas *ambíguas gemem*, *comprem modess*” (1962, 54, grifo meu).

rênteses; a eliminação das maiúsculas convencionais; as enumerações caóticas negam a lógica tradicional do discurso ao mesmo tempo que lhe emprestam prolixidade. A transposição de processos tecnológicos e técnicas do cinema e da música provocam realizações inusitadas da escrita. Além disso, reflexões ou monólogos são processos interiorizantes, não verbalizados, processos indicadores do tempo de silêncio.

É razão de *peso*, também, a ironia engenhosamente manifestada no *enunciado* devido ao seu caráter ‘sério’ de denúncia do contexto de repressão e censura de “um tempo difícil de evocar” (1962, 105). É insinuada nas frases de duplo sentido que se realizam por alguns recursos a seguir exemplificados: na alegoria: “que poderão saber senão que pagaram caro o seu bilhete para assistir, como no circo, bentsitados, ao risco que outros correm? [...] nada entendem do que vai na arena ardente [...] Daniel João saiu antes do fim, passando pela enfermaria onde cinco amigos seus e companheiros de infância eram tratados de ferimentos vários”<sup>9</sup> (1962, 42-43); nos jogos de palavras, onde a fala mordaz, centrada no emissor do *enunciado*, parece deixar extravasar um contexto onde a ideologia marxista é predominante nos meios estudantis: “prefiro Cubalibre viva Cuba livre” (1962, 29).

Ainda, é reveladora de *peso* a intertextualização característica do discurso raptor, por exemplo, na relação semântica com Fernando Pessoa<sup>10</sup>, e fônica (pelo ritmo e rima poéticas) com Carlos Drummond de Andrade<sup>11</sup>. Nesse caso, o narrador faz a premonição pessimista do acontecer: “não cantas ceifeira, como há-des cantar se as ceifas são idas, a palha na eira à espera do silo, o silo guardado pró resto do ano e a tua alegria mais envelhecida com parir um filho, inda mais um filho pró inverno frio, vais gretar as mãos, vais gretar as mãos e vais ter frieiras, vais trocar teu sangue pelo das oliveiras” (1962, 43); tal premonição será uma advertência da não concordância com a situação social, que Daniel João colhe na boca do povo através de formas várias. Valendo-se ainda da intertextualização, faz a referência à lenda de Rômulo e Remo onde, em linguagem repleta de recursos fônicos, insinua o desespero do exilado: “raramente o raro rato ruivo rói a roupa

---

9 Na edição de 1970, a forma, a meu ver, é mais comunicadora da interação com o contexto histórico de sessenta: “cinco seus amigos companheiros de infância gemiam uma dor inteiramente inútil” (1962, 48); coloco em *italico* o excerto modificado.

10 “ela canta, pobre ceifeira” [1914] (Pessoa, F.: 1960, 144).

11 “Os Bens e o Sangue” (Andrade, C. D.: 1951, 285).

remendada do rapaz romano que ruidoso rema rindo no rio de Roma, felizmente que o lobo lambeu o lodo e afogou-se no fogo” (1962, 67).

Somente há alguma *leveza*, na tonalidade poética que perpassa pelo texto, no ritmo e nas rimas que chegam a ultrapassar o caráter experimental.

A linguagem é lenta, fragmentária, nela prevalecendo o *retardamento* provocado pelos próprios experimentalismos, pelas longas digressões, pelos detalhes das descrições (geralmente em parênteses), onde as imagens são estrategicamente difusas e, por isso, impeditivas de uma imediata descodificação por parte do leitor. O tempo se perde no tempo, sem marcação ou cronologia, pela imprecisão de um hoje que dura milênios “numa vertigem vertiginosamente viva vertical” (1962, 66), onde “o tempo se perde apesar de algumas datas aparecerem nele” (1962, 99). Somente apresenta *rapidez* pela relação com a tecnologia circundante, fazendo do ritmo elemento revelador dessa *especificidade* que leva o leitor ao “fim deste seu canto que há tanto dura já quase há segundos” (1962, 65); igualmente há *rapidez* no Frag. V, devido aos diálogos mais constantes, substancialmente não reflexivos.

Experimentando a linguagem, Almeida Faria ainda mostra o que pode a língua portuguesa, num atropelo de efeitos visuais, sinalizadores de circunstâncias do cotidiano do mundo moderno. Tais estratégias provocam a *visibilidade* (visão provocada pelos sinais gráficos do texto) por aliterações: “aplique a piça na pombinha, afogue o fogo enquanto é novo, esfole o fole enquanto é jovem, amole a mola enquanto pode, use a caneta enquanto escreve”<sup>12</sup> (1962, 48); os sons altos, estridentes, valorizam a potência da eletrônica moderna e são expressos por: “mecânico encaixe de bobinas botões e intenso alto ruído” (1962, 30). Pelo exercício da linguagem, as aliterações quebram uma possível inflexão neo-realista do Fragmento V: “só a força da fome lhe dá ainda forma de assim se endireitar”<sup>13</sup> (1962, 71). Algumas vezes, ultrapassando o mero ato da experiência, alcança a significação e faz uma crítica social: “os sacristas sicofantas sabiam que não seria necessário matá-lo, que bastaria aquilo, bastou e trebistou” (1962, 85). Ainda a *visibilidade* da linguagem transmite

---

12 Mais evidentes na edição de 1970: “pinche a piça na nabiça, afogue o fogo enquanto é novo, esfole o fole enquanto é jovem, amole a mola enquanto pode, meta a caneta enquanto há tinta” (1962, 54).

13 A edição da época dos experimentalismos (1970) traz esse processo expresso na técnica cinematográfica do avançar dos olhos na prateleira da mercearia de preços impossíveis: “arroz 6\$00 feijão 5\$40 batatas 4\$00 [...] atum 3\$80 a lata. o dinheiro era magro. que comprar?” (1962, 94).

os ruídos dos transportes automotores, a música ouvida em alto som, o burburinho das pessoas, o congestionamento do tráfego; as propagandas massificadoras dos letreiros luminosos, a movimentação apressada das pessoas revelada nos gestos, no olhar. A linguagem atropelada da sociedade tecnológica, um dos recursos da técnica cinematográfica do narrar, evidenciando a velocidade das cenas, recorre à superposição de planos: “tu as vias em picada decima com olhos de cinema primeiro em plano geral [...] depois plano de conjunto grande e logo de meio conjunto plano enseguida de pé [...] depois plano de tronco partindo da cintura logo plano de peito aproximando seguidamente plano vasto até que as caras se chegaram num grande plano” (1962, 34)<sup>14</sup>.

Também palavras-soma, transgressoras devido a processos semânticos, são experimentalismos que promovem a *visibilidade*: “comoestápassoubemuitobrigada” (1962, 23), por exemplo. O significante é significação: “dozevírgulasete trêsvírgulanove dozevírguladois vintevírgulasete [...] frequências harmônicas puros sons sinusoidais como gráficas representações da função seno rumores brancos absolutos” (1962, 30). Um tempo de ação continuada é, algumas vezes, revelado contextualmente, imprimindo pressa ou lentidão, monotonia ou sofreguidão, amargura ou desencanto ao acontecido: “os dias, muitos se sucederam iguais-iguais” (1962, 84). Todos esses recursos, além disso, dão um ritmo próprio à linguagem e promovem, ainda, uma transgressão de gênero, trazendo a poesia<sup>15</sup> para esse texto<sup>16</sup>.

Ainda a *visibilidade* é explorada por processos morfossintáticos através da supressão das maiúsculas iniciadoras dos períodos ou de diálogos descaracterizados graficamente: “agarrou o marido logo que ele apraceu: Antoino, a gente tem de falar: amanhã, mulher: há-de ser hoje: atão diz lá” (1962, 75) .

*Rumor Branco* realiza um discurso *múltiplice* de narradores que têm perspectivas diferenciadas do mesmo contexto, já que, excetuando o sujeito da *enunciação* (em parte do Fragmento I e no VII), são burgueses e proletários que assumem o narrar direta ou indiretamente<sup>17</sup>.

---

14 Na edição de 1970, os “planos” são escritos como palavras-soma: *planogeral, plano-de-conjunto, depé, plano-de-tronco, plano-de-peito, planovasto, grandeplano* (1962, 38-9).

15 Utilizo o termo poesia na acepção do gênero, por oposição à prosa, considerando aqui a pertinência da poesia em prosa, como discute, dentre outros, Tzvetan Todorov, 1978.

16 Devido ao aspecto poético da linguagem, dois fragmentos do *Rumor Branco* foram incluídos na *Antologia da Poesia Universitária*, organizada por Alfredo Barroso e outros (1964).

17 Embora de outra perspectiva teórica, estudo com detalhe esse assunto no livro *Narrativa Portuguesa em Processo de Fragmentação* (estudo sobre *Rumor Branco* e *A Paixão*): 1975, 38-51.

## Os *sentidos* da existência

Em *Rumor Branco*, a reflexão sobre o estar no mundo (o estar social) desencadeia os *sentidos* da existência: “os homens se arrastam alienados do real que os ignora e se vingam ignorando e vi que era vil a vida assim que era vil a minha vida” (1962, 31). A superposição de *constituições de sentido*, desencadeadora das várias leituras do texto, evidencia a sua ambigüidade: “será o peso das frases proferidas que assim torna esmagadora a música?” (1962, 31). Por deslocamento das idéias temáticas secundárias para a idéia temática central (ou seja, do *horizonte a tema*), o leitor ultrapassa a leitura do existencial para o social, ou mesmo para a insinuação política: “entre vertigem e verdade mas nunca solidão [...] é hora em que políticos e homens de negócios decidem dos destinos de quem lhes não deu poderes para decidir, hora em que muitos morrem em guerrilhas” (1962, 53-4) e, no exílio, Daniel João sabe que “é hora em que, neste lugar, eu sei que não sou eu [...] fomos criados para que nos criássemos, que para nos fazermos fomos feitos” (1962, 55).

Uma possível *constituição de sentido* tem o centramento temático na solidão do homem no mundo e vai desde a sua criação (Frag. I) até à sua morte (Frag. VI), passando por uma existência de busca, inquietação e angústia. Amor e morte fazem parte das reflexões, da busca existencial: “será que o amor renova realmente tudo em que toca e aceita iluminar? será que aquele corpo para lá da morte alguma coisa significa mais que aquele corpo para sempre morto? (1962, 25). A ótica do existencial evidencia a insatisfação com a vida, o desamparo, “na solidão anoitecida sem parente ou mulher à sua espera, sem abrigo, sem amigo” (1962, 84). O homem procura-se nos reflexos de si mesmo, como insinua o criador do Fragmento I: “nesses mares que durante séculos de séculos tombarão da névoa imóvel te poderás lavar purificar-te conhecer a tua face” (1962, 22).

A movimentação entre as *constituições de sentido* acentua-se pela *interação* com o contexto social como acontece, no Frag. VI, quando o presidiário Daniel João, ao saber da sua próxima libertação, amargamente pensa que “seria libertado dentro de algumas horas, ao anoitecer e tanto que precisava de luz” (1962, 84). Pelas limitações existenciais que sentia em decorrência da opressão do sistema, vê a inutilidade de ser livre em tal sociedade: “era de novo livre, livre, que cómica palavra colorida, livre, com poder para, mas poder para quê, agora que tudo foi? (1962, 85). Absurda é a certeza de que será livre não pela liberdade que lhe dará o ho-

mem de estar fora da cela (como ser livre na ditadura?), mas pela liberdade sem peias ideológicas, que é opção sua: a de estar fora da vida pelo suicídio. Depois de 25 anos de prisão, na iminência de ser libertado, Daniel João constata que a verdadeira libertação está na morte. Tal tortura existencial decorre do que uma segunda *constituição de sentido* denuncia: a sua condição de vida decorreu das circunstâncias sociais de um regime opressivo; resultou de acreditar numa idéia; e agora “a cabeça parecia despedida de tudo, de palavras de gestos de idéias de tudo” (1962, 84). Agora só resta o diário de *vintecinco séculos* que é o tempo que se sente ter passado, tal o *peso* das lembranças; diário “não de todos os dias, muitos se sucederam iguais-iguais [...] de alguns poucos raros dias em que talvez tenha valido a pena estar atento” (1962, 84). Existencialmente, é um homem vencido; socialmente, é um homem exaurido na sua revolta: “tinham-no condenado à morte lenta, sabiam que um homem não podia viver numa tal jaula durante cegos anos” (1962, 85). O existencial disfarçadamente justifica o tema social: “velho de dias não só, mas de derrotas, folheou as cartas que escrevera a ninguém nem a si mesmo” (1962, 85); cartas que denunciam a falta de comunicação.

Aspectos da condição existencial são o *medo* e o *frio*. Têm o sentido mais abstrato no Frag. I: “não olhes que te vês e terás medo de te ver confuso” (1962, 23), no Frag. II: “por um vago medo agarraram-se as mãos”(1962, 46), e no III: “mesmo medo informe” (1962, 57). São anunciados no Frag. IV: “tenho medo sim vou ter frio sinto que vou ter frio (1962, 67). Concretizam-se no Frag. V, no *bairro de lata* onde mora Daniel João, o menino pobre e coxo com uma numerosa família que sobrevive num sistema social injusto: “há-de ser o que Deusnóssenhôr quiser” (1962, 77). *Medo e frio* é também o que concretamente sente Daniel João, o presidiário do Frag. VI “condenado à morte lenta” (1962, 85). Através da *revolução abortada* da qual fala, “queria com seus braços construir algum pouco da futura harmonia do mundo destruído como os camaradas, vencido na carne, tantos anos tinham-no acabado” (1962, 83). Contudo, o medo não existe em relação à morte. A intertextualidade bíblica (aqui com textos do Novo Testamento), estabelecida através de Jesus, o mestre, passa pela relação com o destemor da morte, pois sabia que “só o mestre que morria na cruz, não, na tarimba, esperava a noite sem susto” (1962, 90). Ironicamente, o mestre mistura-se com o presidiário. O aparente equívoco de informação (*morria na cruz, não, na tarimba*) estabelece o liame entre os ideólogos, aqueles (Jesus e o presidiário) revolucionários que morrem pela causa na qual acreditam. O cálice de sangue, o cor-

deiro imolado são símbolos recorrentes no delírio de morte do presidiário e que, pela intertextualidade, remetem ao sacrifício da morte por uma causa; remetem à militância “e a sua força passada era todavia viva, viva a boca dela, vivo olhar olhando a revolução que fora final da aventura” (1962, 91).

Simbolicamente, como Cristo, o prisioneiro dá a sua vida como forma de resgatar o homem livre: ele próprio, da perspectiva existencial; o cidadão, de uma perspectiva político-social. Morrendo por uma *revolução*, ele anuncia-a pois “tudo é morto e as trevas cobrirão as trevas até ao fim de tudo” (1962, 95). A *interação* revela-se na denúncia. Está no *enunciado*, na agonia que antecede à morte, quando o prisioneiro constata a “vontade inútil dum inútil sono [...] memória cansada corroída da consciência cativa, tudo destruído” (1962, 86-7); está em sentir física e psicologicamente “o peso das paredes que limitavam os seus anos, das grades que separavam os seus dos outros anos, esse peso sobre os olhos e ombros, pior que na cadeira elétrica, na câmara de gás, num pátio de fuzilamentos [...] pior aquele peso morto, morte lenta [...] se se suicidasse nem se suicidava, apenas completava aperfeiçoava tornava decisivo e absoluto o fim” (1962, 87). O suicídio seria ver-se livre de uma situação que a libertação das grades não daria. As torturas pelas quais passara eram seqüelas e, como tais, irremovíveis. O *tema* da fuga pelo suicídio é existencial, mas o *horizonte* da leitura político-social, subjaz numa segunda *constituição de sentido*, pela tortura insinuada, pela repressão vivenciada, pela absoluta falta de liberdade, pelo sufocamento de idéias que a libertação não eliminará, pelo contrário: há que se viver calado. Todas essas são circunstâncias de um momento de silêncio, de ditadura. O ato suicida com o vidro que “corta as veias corta a vida corta a vista” (1962, 87) resulta da desesperança de um homem que *vintecinco* anos de prisão transformaram em outro e que não mais quer participar daquela condição de sufocamento, que já se arrasta no tempo; não quer mais o cerceamento pelo qual passam os “vassalos dos vassalos dos vassalos do suserano dos suseranos” (1962<sup>2</sup>, 88), que morrem “com máscaras de ferro pela cabeça, seladas máscaras com olhos só e boca” (*idem.*).

O sonho da reforma social e a frustração social do presente fazem o prisioneiro Daniel João refletir sobre as razões da luta: “para erguer esguios edifícios”<sup>18</sup> (1962, 109). Se a luta armada não é capaz de mudar as coisas, resta a luta através da palavra, resta o desafio da demolição para uma nova

---

18 Na edição de 1970: “erguer esguios edifícios *para o futuro dos filhos*” (1962, 131).



construção: “escrevo como se fosse chorar ou dar um grito largo ou emudecer e isso se nota no que escrevo” (1962, 109)<sup>19</sup>. Dissimuladamente através da aparente ação do presidiário, em verdade, é a *voz quase secreta* quem diz tudo isto, utilizando-se do artifício (álibi) de recriar o diário. Mas o narrador, ao contrário da morte, quer vida. Livre. Liberdade que um dia virá. “1 de janeiro revolução revolução revolução eu quero meter a espada na bainha” (1962, 114). Premonição? Acontecerá...

---

19 Na edição de 1970: "escrevo como se fosse *partir* ou dar um grito largo ou emudecer e isso *dizem os meus amigos presos* se nota no que escrevo" (1962, 132).



*Foi bonita a festa, pá  
Fiquei contente  
E inda guardo, renitente  
Um velho cravo para mim  
Já murcharam tua festa, pá  
Mas certamente  
Esqueceram uma semente  
Nalgum canto do jardim  
Sei que há léguas a nos separar  
Tanto mar, tanto mar  
Sei também como é preciso, pá  
Navegar, navegar  
Canta a primavera, pá  
Cá estou carente  
Manda novamente  
Algum cheirinho de alecrim*

Chico Buarque de Holanda



## 2. ENTRE DOIS TEMPOS: A SAGA LUSITANA

A Tetralogia de Almeida Faria é constituída dos livros: *A Paixão* (1965), *Cortes* (1978), *Lusitânia* (1980) e *Cavaleiro Andante* (1983). Publicados no período de 1965 a 1983, têm o seu tempo de escrita entre a ditadura e a democracia, portanto.

O fio condutor que faz o elo entre os livros é sustentado por uma lógica ficcional construída passo a passo com base no transcorrer da vida de uma família de latifundiários do Alentejo. A história da *revolução*, mais que pano de fundo ou cenário, interfere na *história* da família. Por suas características estruturais, aproxima-se da *forma simples* a que Jolles chama de *saga*, que mostra “a história existente apenas como evento na história de uma família [...] que escreve a história” (1930, 68). Dentre os tipos possíveis de *saga*<sup>20</sup>, esse parte, como fica evidente, da noção de família.

Assim acontece com a Tetralogia, aqui nomeada de *saga lusitana*. É *saga* enquanto *história* de duas gerações e, além disso, o é pela presença dos *elementos* da família: *a propriedade, a herança, a luta tribal, o assassinato familiar, a fidelidade fraternal, o concubinato* (1930, 79); também, situa-se em *espaço* (Alentejo<sup>21</sup>) e *tempo* (período da *revolução* de abril) localizáveis. É *lusitana* pelo entendimento de que essa família representa o povo lusitano, o povo português.

---

20 Jolles refere vários tipos de *saga*. No conceito que elabora, cada tipo depende da estrutura e do local de origem do texto. A Tetralogia aproxima-se, quanto à sua estrutura e elementos, da *Islândia Saga* (Jolles: 1930, 68).

21 Apesar de alguns dos personagens, ao longo da saga, deslocarem-se para Lisboa, e outros saírem de Portugal para a Itália, Brasil ou Angola, o *espaço* da saga é considerado o Alentejo por ser a terra onde se desenrolam as ações fundamentais e por concentrarem-se aí os membros da *família*.



## SOB O JUGO DA DITADURA: A PAIXÃO

*A Paixão* é produzido no mesmo contexto de ditadura do primeiro livro de Almeida Faria, em ambiente de repressão, censura e problemas sociais recrudescidos quanto às questões estudantis, à guerra colonial, aos privilégios dados aos latifundiários. Conserva do *nouveau roman* o aspecto fragmentário, porém não é experimentalista, na intensidade irreverente e ruptora do *Rumor Branco*. A fragmentação das vozes narradoras e a dos dramas íntimos de cada personagem com problemas tão distintos, em nuances diferenciados, ocorrem na acepção existencial, na social, na psicológica, na fantasiosa.

Livro iniciador da *saga lusitana*, *A Paixão* interage com o momento histórico-social português dos anos sessenta, em interpretação desse momento, num clima de silêncio, opressão e medo, através de cinquenta capítulos, estruturalmente divididos em três partes: “Manhã”, “Tarde” e “Noite”. O tempo da ficção é o de um dia, um dia de sexta-feira santa; o dia que simboliza o sacrifício de Cristo para salvar a humanidade e que ficcionalmente quer simbolizar o início do caminhar de uma família, de uma *revolução*, de um país, onde “vem vindo longe a tempestade, vem vindo longe, sim, tão longe que parece já perto e inadiável” (1965, 176).

### O contraponto com a História

Questões motivadoras da ebulição social acontecem ou são insinuadas nesse livro e evidenciam a *interação* entre a produção e o contexto social: a autoridade patriarcal, a insatisfação das mulheres quanto à sua condição social (Marina), e a luta pelo seu espaço (Arminda, Sônia); a idéia do exílio (João Carlos), a inquietação estudantil, fruto da insatisfação com uma universidade considerada por J.C. como sendo “velho gueto repressivo de snobismo, inutilidade e auto-suficiência vil e senil” (1965, 86); a revolta dos agrários, que inclusive matam Francisco; o medo gerado pela opressão da ditadura; a memória de um tempo que se extingue e a expectativa de outro que se anuncia, pois a doença de André, física e existencial, é “cancro que cresce com o tempo” (1965, 95), mas é também a doença social de um país que precisa reconquistar a sua saúde.

A estrutura familiar patriarcal de uma época é revelada nas relações e reações entre pai e filhos, marido e mulher, patrão e empregados; em síntese-

se, entre senhor do latifúndio e dependentes. Dessa perspectiva patriarcal, a postura diante da vida é autocrática. Essa estrutura de poder (familiar, social, política) é própria da época e do momento histórico em que vive Portugal nos anos sessenta. Autoridade do patriarca, autoridade do sistema. Da perspectiva de J.C., a sua compreensão dos costumes anacrônicos e autoritários revela essa sociedade: “o pater-famílias sentado no centro / com o poder de manus sobre a mãe / com a pátria-potestas sobre os filhos / a dominica-potestas sobre os escravos” (1965, 147)<sup>22</sup>. O confronto entre o instituído e o que precisa mudar é bem uma questão cultural, de visão de mundo, de paradigma.

A ficção produzida em mediação com a realidade da *vivência* do autor é reveladora de uma sociedade povoada por solidão, silêncio, opressão, injustiça. O que não é permitido pelo sistema gera o medo ao ser feito. Medo do que se faz, do que se diz, de com quem se anda, e se fala. Os personagens são lentos, alheios. Cresce sorrateiramente a necessidade de mudança no íntimo de cada um: “são próximos os dias ou pelo menos já estiveram mais longe [...] eis que ela chega” (1965, 59). Arminda pensa, mas quando incita a atenção de um tu para o que “ouve”, esse tu ultrapassa Samuel e atinge o leitor, em interação com o contexto histórico: “ouves ao longe os cascos dos cavalos, cavalos de fogo, escuta, repara como galopam lentos, implacáveis, espumados de branco, repara” (1965, 59). A palavra manda; a palavra conclama à paixão da liberdade: “apressemo-nos, ou chegaremos talvez demasiado tarde, traze a tua arma, o teu cavalo bravo, vamos para lá” (1965, 60). Arminda tem medo. A reação é de Samuel que tem “olhos cortantes, [...] faca afiada” (1965, 60); que tem olhos como punhais, incendiados pelo fogo.

Nesse tempo, quase não há fala, só pensar, há reflexão e protesto mudo: “perco-me neste silêncio, perco-me” (1965, 88). J.C., o ideólogo, pensa e angustia-se: “estou vivo, vivo” (1965, 88). O medo, que o fogo (em desarmonia) simboliza, tem uma dimensão pessoal e outra social, que se interpõem. É gerado pela autoridade ameaçada (Francisco), pela solidão (Marina), pelo avizinhar-se da morte (André), pela fantasia da imaginação (Tiago), pelas heranças culturais, ameaças do sistema (Arminda), pela insegurança (Piedade, Moisés). Na esfera pessoal, se o medo impede

---

22 As referências ao Direito Romano presentes no discurso de J. C. (estudante do curso de Direito) podem remeter, também, a questões relacionadas às conturbações na universidade.



a força vital, impede o fogo em seu estado harmônico, gera a sensação de um “mundo frio que nenhum fogo acende” (1965, 117), com os personagens aparentemente acomodados; em conformidade com o *status quo*, na dimensão social, o medo é gerado pela opressão da ditadura. Desafiando o medo, o narrador textual quer a luta, a chama, a paixão, o calor, a purificação e a vontade do fogo “um fogo ali pegado por alguém ou por algo” (1965, 106). Ao abordá-lo, enfatiza a situação social provocada pela ditadura, quando “todos se buscam, se querem, sentem o mútuo silêncio; [descobrem-se] mudos e sós, desencontrados” (1965, 116).

Observações aparentemente ocasionais e “desnecessárias”, numa primeira *constituição de sentido* relacionada com questões sociais, numa segunda leitura são insinuatoras da possível *intenção* do autor quanto às questões agrárias: “o fogo nas herdades não o assustava muito, não o assustava nada, não vivia nesse mundo, ele viera de fora, não tinha terra, o que tinha, ganhara-o com as tesouras, por isso achava piada às inquietações dos ricos” (1965, 143). Ou ao ocorrer o incêndio: “partiram dois carros e o jeep dos comandantes, homens maduros, idosos, obstinados, dos tempos da República, entregues àquilo como a um dever de luta” (1965, 105). Por oposição, só os homens dos tempos da República eram obstinados. A qualificação parece ser intencionalmente excludente.

Ainda estruturas de dupla significação fazem a *interação* com o acontecer histórico, ou induzem o leitor a uma ação (luta) nesse acontecer: “em qualquer ponto da parede alguém escreveu à faca uma estranha e solitária, ou estranha porque solitária, palavra: sempre a palavra estende-se e demora, alarga, alonga-se, dilata, imensa, igual à própria planície, estepe que não finda; fala do Alentejo, do seu grande torpor [...] por isso, ao soletrá-la, a voz sai arrastada, lenta, cava e contudo cantante, situada no âmago do mundo, voz inominável e sem face do que ainda não é mas olha longe” (1965, 90). Pelo acontecer ficcional, a palavra é, ainda, receptada por seu “solitário habitante; chama-se Simão ou Simeão, aquele que ouve (porém não como Samuel) o que [...] escuta o som do sol e ouve, e ouve” (1965, 90). Essa palavra é também receptada pelo leitor explícito. É o chamado para aquele leitor que, no seu torpor, cada vez mais se deixa sufocar pelo sistema. Tudo é sutil, revelado no silêncio da linguagem camuflada. Assim, é também o medo do sujeito da *enunciação*, devido à censura, à PIDE, à repressão. Esse medo revelado nas palavras veladas, nas insinuações, na simbologia, traduz a necessidade forte de falar, que não é só do autor.

Óscar Lopes, no texto crítico datado de 1966 (tempo ainda de ditadura), fala do período temporal desse livro, ligado a ciclos: “do ciclo diurno, do ciclo lunar, do ciclo anual, do ciclo de vida individual, do ciclo de vigência de um rei (ou chefe carismático), etc” (1966, 10); a referência ao chefe carismático está sintomaticamente entre parênteses.

### **Quando começa a *saga***

A concepção estrutural simétrica em um mesmo dia na vida de uma família de latifundiários e a prevalência dos sonhos ou monólogos de cada personagem são as marcas mais fortes da fragmentação de *A Paixão*. Em “Manhã” os dez primeiros capítulos “acordam” com o “acordar” (gênese) do dia (1965, 29), com o acordar dos *elementos* da família, com o “acordar” do livro. Seus nomes abrem cada capítulo de “Manhã”. Na casa alentejana, acorda a família, constituída de pessoas que simbolizam situações sociais, existenciais e ideologias diversas. Por diferentes razões, são pessoas angustiadas, insatisfeitas, solitárias, temerosas. Além de habitarem a mesma casa e serem unidas por laços familiares ou de criadagem, ligam-nas a terra e, simbolicamente, a paixão e o fogo.

Fragmentados, os capítulos-gênese (1 a 10) todavia interligam-se pela relação existente entre os personagens, que são ligados pelos laços de sangue e pela terra passada de pai para filho por herança. O acordar dos habitantes da casa acontece por toda a manhã. Acordam com seus dramas, sua solidão, suas angústias, seus anseios. Por deslocamento, “acordam” da ação literal do despertar para o estado de reflexão sobre a existência. Capítulo a capítulo, surgem entregues aos seus sonhos, pensamentos, reflexões. A família, os criados, todos com suas insatisfações, suas angústias, seus medos, seus desejos, suas necessidades existenciais. João Carlos, Arminda, Marina, André, Francisco, Jó, Tiago: a família. Piedade, Moisés, Estela: os criados. Ainda Samuel e Sônia, os namorados que trazem, para a tradicional família, o “ar” da aspiração de um país diferente. Cada um com o seu papel no palco daquela vida alentejana. O acordar de cada um é também o acordar para a sua realidade e condição de vida; por óticas diferenciadas, desfilam os elementos da família (do chefe do clã, o pai Francisco, aos empregados) de que trata a *saga*.

Francisco, o pai, o chefe do clã, dono de herdades (por herança e não por trabalho), submerso na sua cultura machista, oscila, porém, entre as suas próprias frustrações e o seu comportamento patriarcal. Representante

de um tempo que finda, sabe que “tudo mudou e vai ficar para quem?” (1965, 33). Sente que a tradição da *herança* está ameaçada.

Marina, mãe e esposa, por tradição cultural submissa e servil, é frustrada, mas pensa que “hoje as coisas mudaram” (1965, 28) no que se refere às relações de poder com o senhor, seja enquanto marido, seja enquanto patrão. Sente que a mulher já não se submete como ela se submeteu; que os empregados já não aceitam as discriminações sociais como antes; que os trabalhadores agrários acreditam que a terra deva ser para quem a trabalhe.

João Carlos é quem tem o germe da consciência revolucionária mais profunda. Ao buscar a imolação do cordeiro, propõe uma imolação para o homem, a fim de resgatar o próprio homem. Por ser o ideólogo dos personagens, a ele é dada a tarefa de executar o cordeiro da festa da páscoa. Ficcionalmente, é uma tarefa muito mais simbólica da circunstância social do que propriamente do ritual cristão. Aparentemente mera tarefa, em verdade esconde a intenção revelada na analogia do símbolo. Parece ser incoerente que seja executada exatamente pelo céptico J.C., mas perfeitamente verossímil se perspectivada pelo leitor pela ótica do simbólico, considerando-se J.C. um ideólogo.

Para Arminda, fruto da educação patriarcal, “a voz do pai distava, ditava” (1965, 23). Ela evita a transgressão, a rebeldia. Revela a inculcação ideológica da qual é vítima, quando admite que “foi na conferência [...] que aquilo começou, à lembrança de que não devemos ir a conferências nem fazer conferências” (1965, 59). Tem o medo que é fruto de uma educação autoritária e castradora. Educada para obedecer ao pai, ao sistema, às normas estabelecidas, procura, no amor de Samuel, talvez até inconscientemente, a proteção.

André, que vive sob o pesadelo e o medo da morte, tem seus sonhos povoados de imagens que anunciam “o seu seguro modo de ir morrendo” (1965, 31). Analogamente, seguro modo de um sistema ir morrendo. De uma perspectiva existencial, André questiona valores morais, sociais e a sua própria condição de vida.

Jó, em transição de criança para adolescente e cheio de fantasias sexuais, tem a rebeldia do adolescente, revelada no imaginário fruto de um contexto social e familiar autoritário; ao sonhar ser preso, revolta-se, “mais ainda porque comigo fora preso um rapazito” (1965,36). Um ano mais moço, Tiago é ainda a criança que sonha com lobisomens de um imaginário infantil povoado de fantasias; tem o medo do tamanho da sua

imaginação. Pela perspectiva de Piedade, mulher que trabalha e serve aos senhores do latifúndio, as coisas têm que mudar. Como Piedade, por necessidade, Estela serve a patrões e tem a sua própria vida subordinada a isto. Moisés, o velho empregado, não tem pretensões ou anseios; sua concepção de mundo é resultante de um tempo onde a relação patrão / empregado era de subserviência ao patrão. Acomodado à sua condição de fiel serviçal, não consegue entender a insatisfação dos trabalhadores rurais quanto à má distribuição de terras. Esse universo fragmentado, resultante de várias óticas, revela a vida (paixão) de cada personagem dentro de um contexto social em vias de estrangulamento. Assim é configurado o universo da *saga* que inicia.

Despertos já em “Tarde”, os personagens situam-se em torno de um elemento circunstancial e simbólico: o fogo que incendeia a herdade e incendeia suas vidas. Há rumores (tantas as vozes) brancos (tantos os dramas, mas neutralizados num só drama) “acendendo do alto uma luz de presença e de rumor do sol” (1965, 99). A intratextualidade com *Rumor Branco*, estabelecida na “hora branca”, de “rumor do sol” (1965, 99), fortalece a idéia da fragmentação do todo, pelo fogo que “vem sobre seixos respirando redondo ritmo compassado e muito antigo ruído de animais” (1965, 99). O *fogo* subrepõe-se aos outros elementos da natureza: ar, terra, água, por seu estado desarmonico em relação aos demais. Desequilibra as pessoas pelo medo, pois “o fogo cobria a terra e o ar as águas; [...] estava ali, porém vinha de sempre, desde quando a terra se vestia de gente, de faunas e de floras, de florestas; no instante do fogo o medo se apossou dos homens da planície” (1965, 99-100).

A fragmentação e a estrutura por reflexões em torno de um eixo temático favorecem aos diversos *sentidos* que se superpõem nos vários olhares sobre o mundo.

“Noite” reúne todos na sala de jantar, ambiente que evidencia a decadência daquela família de latifundiários. É em João Carlos que se concentram as atenções de todos os personagens e do sujeito da *enunciação*. João Carlos é quem mais rebeldemente se insurge contra a situação social de injustiça. O estudante é assediado pelos familiares: “atacavam-no em algo que lhe era muito próprio, justamente a política e as atitudes todas que tomara nesse ano lectivo, no dia do estudante” (1965, 167). A pressão que sofre J.C. leva-o a abandonar a casa, “assumir uma atitude nova, a única aceitável, para ele, perante a vida, ingressar inteiramente e sem cadeias

noutra mentalidade, dedicar-se para sempre a um plano, uma idéia, correr o perigo, aceitar o risco, o anonimato e a clandestinidade, sofrer se necessário, ajudar com seus pulsos a construir o mundo” (1965, 170). “Enfim a noite existe” (1965, 170); a noite de uma situação insustentável. A noite “usada apenas pelos cães, pelos homens-espingardas, homens máquinas infernais, articuladas máquinas, robots desenfreados, escravos de vozes negras, distantes e castradas” (1965, 180). A repressão sufoca. A noite é também simbólica, não só do ponto de vista semântico, mas também pela estruturação do livro; apesar de ser a menor das partes, é a mais condensada. A noite é fim: do livro, do dia, da passividade. É preciso que “os homens possam enfim ter a coragem do eterno recomeço em cada madrugada” (1965, 180). É preciso renunciar para ganhar.

### **As estratégias do silêncio**

Em *A Paixão*, o contexto da ditadura é expresso prevalecentemente por uma linguagem densa e simbólica, de registros poéticos, onde a fragmentação e o experimentalismo do livro anterior, embora presentes, são arrefecidos.

Longos períodos, que ultrapassam as convenções de pontuação e sintaxe, são insinuadores do tempo quando “as palavras palavam; os discursos são falsos, as subjetivas vozes dos personagens confundem-se, vão além dos seus limites para revelarem a profunda crise familiar e social do Alentejo, onde a face das coisas conserva-se confusa sob o peso dos séculos [...] para que os homens possam enfim ter a coragem do eterno recomeço” (1965, 171). O discurso é revelador de uma ação enunciada, denunciadora da injustiça social: “não há-de ficar aqui a vida entêra, com estes cinco filhos e a patroa a sustentar, ná, há-de levar os homens à vitória [...] e o feitor e os outros não gostavam disso [...] raiva que é mais pavor que poder, temor de que alguém perturbe a paz, desconfiança, brutal e impotente, contra quem os lance no mistério, no abismo” (1965, 154). É o tempo do homem “despido de projectos e esperança, por um certo senhor invisível, sem nome, que o vigia pelos olhos da fome; sai do emprego tarde, gelado, sem paixão, aguentando a vida na sua iniquidade; para quê este trabalho, para quê estes escravos?” (1965, 100). Enquanto o *enunciado* denuncia uma situação de repressão, a *enunciação* questiona a passividade que ultrapassa para o contextual e que se situa entre parênteses: “(escravo, não te esqueças que és escravo [...] o tempo não consente hesitação; não penses na mulher nem

nos teus filhos, mas só nos filhos dos teus filhos, nos netos que nascerem quando estiveres já morto, e que nascerão livres se quiseres; crê, escravo, quer [...] não te esqueças do tempo; que te lembres a tempo; põe o despertador antes das sete; estamos na primavera e às sete é dia; toma cuidado não acordes demasiado cedo; é preciso porém estar preparado antes de vir o dia, e ouvir os mais pequenos movimentos da noite pesada de seus velhos monstros paquidérmicos [...] que sejas por fim o próprio tempo)” (1965, 101). É o tempo do preparar, tempo da gestação revolucionária; os parênteses digressivos fecham-se e dão continuidade à reflexão interrompida de denúncia e persuasão: “o senhor será sempre senhor, enquanto for; longe, talvez, nas remotas cidades, homens lutam e esperam por qualquer coisa outra; é possível e até fazem bem; mas nós, os que aqui vegetamos enterrados há tanto, sujeitos a esta rotina sem apelo, por que esperaríamos senão pelo jantar?” (1965, 101). A ironia semântica camuflada e ‘séria’ que, numa primeira leitura, provoca aparente passividade, ao referir o senhor do latifúndio, senhor dos escravos de um tempo, insinua, numa segunda leitura, o senhor verdugo, o senhor do sistema, o senhor cerceador da liberdade. A ironia é igualmente indicadora de *peso*, quando desloca a perspectiva do burguês para a ingenuidade do proletário, isto é, a visão ideológica do opressor para a do oprimido, lançando o olhar grave sobre o mundo e criticando a acomodação a tais situações: “que dizer, se se consente, de certo modo se aprova” (1965, 159). Ultrapassando a ideologia neo-realista que, através do *enunciado*, denunciava as injustiças sociais, a observação é agora do narrador sujeito da *enunciação*. Outros exemplos ainda ocorrem, como no mundo fantasioso de Tiago, quando é ressaltado o sentimento da injusta diferença de oportunidades, até mesmo nas brincadeiras infantis com a “pobre gente a quem só o sonho sustenta” (1965, 157); ou ainda a desigualdade no perfil da “cozinheira-máquina, Piedade alienada” (1965, 159). A crítica é dirigida também contra uma sociedade machista onde “a mulher é aquilo que o homem fizer dela” (1965, 161); nesse caso, independentemente de classe social, refere-se quer a Piedade e Estela, quer a Marina. A crítica denuncia, ainda, a injusta relação patrão/ empregado, burguês/ proletário ao atacar de forma incisiva valores e instituições. A universidade de Lisboa é referida por J.C. como “o hospital escolar, pesado, monolítico, imponente, com essa preocupação de monumentalidade de todos os prédios totalitários” (1965, 86). Em tom de escárnio, esse personagem fala da faculdade de direito, “com os eternos símbolos de cega justiça e barriguda família” (1965,86). Entre a austera e imponente facul-

dade e a Reitoria, fica o local de encontro dos estudantes: “cores encarniçadas outrora vivas da cantina, de fachada de vidros, mas fechada pela polícia” (1965, 86). As cores vivas de outrora contrapõem-se aos tons mortos de hoje, ressaltados no jogo fônico fachada/fechada.

Igualmente enfatizadora do *peso*, a intertextualidade sugere a busca quixotesca da cultura: “a faculdade de letras, espelho da de direito, com figuras da dita cultura humananística, um tanto desesperadas, talvez porque sobressai D. Quijote e o Pessoa “menino de sua mãe” contrastando com a estátua de D. Pedro, o V deste nome” (1965, 87)<sup>23</sup>. Algumas vezes, as referências intertextuais funcionam como “ponte” entre a leveza do jogo de palavras e o peso do *procedimento* intertextual. Por exemplo, quando Francisco é questionado sobre onde estava na hora do fogo, responde: “a plantar batatas”. Imediatamente a seguir, é criada a ambigüidade textual: “e dentro dele a frase bate mas a fazer o quê? o quê? o quê? o quê? batatas, plantar batatas, as batatas são o prêmio das batalhas, as batalhas estão caras, as batatas são raras, as batatas batalham” (1965, 148). A reiteração (*o quê?*), a aliteração (*batata/ batalha*), o trocadilho (*batalhas estão caras, batatas são raras*) ressaltam a intertextualização com *Quincas Borba*, de Machado de Assis, ressaltando a *enunciação* pela mensagem que está no “avesso” do texto intertextualizado: “ao vencedor as batatas” (Assis: 1891, 228).

O aspecto relevante da *leveza* desse texto predominantemente pesado de Faria é a sua linguagem significativamente poética (principalmente favorecida pela metáfora) e os recursos fônicos (concretamente, o ritmo e alguma rima). O poético empresta suavidade à linguagem: “ao longe, tanto quanto na vila existe longe, um comboio parte (para onde?) e isola-os, e à vila, da história, em estórias metidos.”(1965, 91); subliminarmente sugere, quando a sua idéia é relacionada com o trocadilho “história/ estória”, a necessidade de não passar ao largo da história, mas participar dela. Essa tonalidade poética acentua-se com o crescer do livro, com o avançar do dia, o avançar da luta: “o fogo crescendo de fúria e de fulgor” (1965, 108). Além de ser a mais densa, “Noite” é a mais poética das partes: “contentasse a vida, muita vez, em sugerir apenas, deixando por dizer quase tudo afinal” (1965, 185). Ao dizer que não diz, o produtor diz subliminarmente.

---

23 Intertextualidade com Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha* (1613) e com Pessoa ortônimo, “O menino de sua mãe” (1960, 146).

No que se refere aos recursos fônicos, o ritmo da linguagem, por exemplo, confere *leveza* aos grandes parênteses digressivos que, apenas virgulados, têm o *peso* de um só parágrafo. Geralmente introduzidos por uma “deixa” adjetiva, são reveladores de um ambiente pesado e opressivo, onde vivem “(homens exuberantes e no entanto sóbrios que ali esperam pela liberdade desejada que anunciam profetas, mas a medo, pelas pides paredes, enquanto um traz jornais no bolso, papel bíblia, os passa olhando sempre para o lado, jornais em que vozes falam de prisões, torturas medos, segredos de trinta dias, interrogatórios de pé durante oitenta horas até se urinar sangue e martírios e suplícios e a morte, perante a qual nada há a perder e é pouco todo o risco, desafio, assim um homem faminto se decide a dedicar a vida inteira àquilo, e a dos filhos e filhos dos seus filhos, se preciso, até um dia ser possível [...])” (1965, 139-40). A sutileza dos recursos aliterativos (*pelas pides paredes*) e anafóricos (*e martírios e suplícios e a morte*), no próprio encaixe dos parênteses no relato, se, por um lado, atenua a gravidade, por outro, torna visível o proibido ou comprometedor nas opções da *enunciação*.

O simbolismo empresta a vaguidade própria da linguagem poética que as metáforas expressam, principalmente as referentes a fogo, paixão ou árvore, elementos simbólicos no texto: “seria talvez o fogo que sobresaltava a gente” (1965, 119).

Em *A Paixão*, a linguagem é lenta, fragmentária, de imagens desfocadas, “há um silêncio fechado para além das portas, a luz tomba lá fora sua danação dura” (1965, 87). Por suas constantes digressões, onde sonhos, reflexões e lembranças preenchem a maior parte do tempo dos personagens, o texto é especialmente *retardador*, onde “as palavras estendem-se pelo papel fatigado, com seu peso de sentidos e de séculos, lentas inúteis iguais à noite” (1965, 173). A narração exaustiva é pausada cadenciadamente em vírgula e ponto e vírgula de um tempo que corre lento e sem mudanças. Nos afazeres realizados por Piedade, por exemplo, fica evidenciada a exploração que a mesma sofre e a certeza do cotidiano sempre igual já que “o dia que segue é-lhe memória negra”, e o futuro é antecipado devido a “semanas santas que duraram séculos” (1965, 19); ao concluir: “isto tem de acabar” (1965, 19), cifrada e desfocadamente, o narrador insinua uma segunda *intenção* que pode ser lida em relação com o contexto: tem de acabar esse estado de coisas. A profusão de imagens, embora, como foi visto, favoreça a *leveza* do texto, é provocadora da prolixidade da linguagem e do seu *retardamento*.



Favorecem a *visibilidade* do texto alguns experimentalismos ainda ligados a aspectos fônicos, outros a palavras-soma. Aqui, funcionam como sinalizadores da crítica social ao lado de alguns sinais gráficos, principalmente os parênteses. Esses parênteses abrem longas digressões ou mesmo reiterações que ocasionam paradas no fluxo do texto. Algumas vezes, por conterem premonição, são anunciadores de mudança, de *revolução*: “sabia que este lhe chamava novo-rico-sem-princípios (ah, os princípios, princípios, princípios que são do fim)” (1965, 144) evidenciada pelo deslocamento semântico da palavra ‘princípios’, quando o sujeito da *enunciação* faz calar o sujeito do *enunciado* pela força da sua voz mordaz e anunciadora. Os parênteses são, ainda, recurso para deslocamento da mensagem velada, por exemplo, quando são reproduzidos os “Bons Conselhos” “que resumem quase uma sociedade” (1965, 181). A sinalização realizada no destaque das letras em negrito é *visibilidade* que, na medida em que evidencia os costumes ironizados, ressalta a censura: “fica expressamente proibido [...] romances ou novelas ou qualquer outra fantasia” (1965, 182).

Os recursos fônicos que evidenciam a *intenção* crítica do texto ocorrem, inclusive, quando o narrador, revelando a *função intencionada do autor*, toma a fala de Piedade, mulher rude e ignorante, para censurar os burgueses e a revolução francesa, entendendo ser “hoje necessária revolução mais radical, capaz de acabar com esta exploração desembestada que a besta burguesa burocrática inventa sempre com as mais subtis máscaras” (1965, 160). Algumas vezes, os recursos parecem ressaltar mera aliteração (*Simão/ Simeão/ Samuel*), porém a relação dos nomes com as suas ações sociais remetem para uma segunda hipótese.

A estrutura do texto dividido em partes do dia orienta sobre questões temporais do *enunciado*. Os capítulos titulados com os nomes da cada personagem, remetem para o centro de interesse de cada micro-drama.

A fragmentação do sujeito ficcional promove a visão de várias ideologias, de vários pontos de vista que caracterizam o texto *multíplice* que é *A Paixão*. Os sonhos, os pensamentos ou as recordações que povoam o despertar dos personagens, padrões ou criados, levam-nos a questionamentos existenciais, sociais ou a fantasias. Assim é que a perspectiva textual vai gradativamente passando da ótica pessoal do personagem (enclausurado em si mesmo) para a social (problemas comuns suscitados, como a relação familiar, as questões agrárias, o incêndio); ou seja, da ótica do

personagem (contida nos seus sonhos e reflexões) e, além dela, para a do narrador (enquanto sujeito da *enunciação*). Progressivamente o sujeito da *enunciação*, ao assumir o relato, imiscui nele o *horizonte* contextual do autor; dessa forma, em “Noite”, aparentemente neutraliza esse relato.

### **Do simbólico como instância do *sentido***

Simbolicamente, são estabelecidos os laços comunicativos entre os personagens, no nível do *enunciado*; e entre o narrador e o leitor do texto, pela *enunciação*, no nível pragmático. Um mesmo elemento abstrato une os personagens: a paixão; um mesmo elemento concreto os une: o fogo. A paixão e o fogo de suas vidas (anseios, frustrações, solidão) são identificados em certa intersecção metafórica; mas diferenciados em sua significação social (medo, opressão, insatisfação social).

A voz que estabelece a relação simbólica entre o narrador e o leitor, já fechando o livro, acrescenta aos símbolos da paixão e do fogo o símbolo da árvore. *Paixão, fogo e árvore* armam a estrutura simbólica do texto e sinalizam os acontecimentos do real, sem contudo reproduzi-los.

Se, historicamente, *A Paixão* é escrito no tempo da gestação revolucionária, simbolicamente, o tempo ficcional é o de preparação do sacrifício redentor: “ao fundo do quintal o cordeiro esperava [...] pensou que tinha de estudar direito de manhã, e que o tempo era pouco; o tempo [...] o tempo imóvel e móvel, este contínuo e útil” (1965, 62). Pela metáfora, a leitura evidencia a gestação de uma mudança. O crescer do personagem J.C. como ideólogo faz também crescer no leitor a certeza de que “quando vier a hora haveremos de estar preparados” (1965,62). É preciso o sacrifício para assegurar o renascer, a garantia da liberdade. A *interação* entre o contexto histórico português e o ficcional é metaforicamente mediada pela imolação do cordeiro: “o tempo não consente que sejamos felizes e o morto vela o sono como um mal enforcado; morto cordeiro da Páscoa, pendurado, esfolado, assim aberto, as costelas lisas...” (1965, 62). A simbologia da paixão é, assim, construída em torno da crença religiosa da paixão de Jesus Cristo, o messias. Particularmente, relaciona-se com João Carlos - J.C., até mesmo pelas próprias iniciais de Jesus Cristo. É J.C. quem promove a imolação do cordeiro, em sacrifício simbólico. Decorre a simbologia (o cordeiro é o que tira os pecados do mundo) da necessidade desse sacrifício pelo homem (feito cordeiro) para salvar o próprio homem.

Ambigualmente, as palavras sagradas, que falam sobre a necessidade da imolação do cordeiro, mandam à luta (1965, 21). No sacrifício do cordeiro, a sua imolação requer a luta revolucionária, onde alguns, necessariamente, são sacrificados. J.C. é talhado para, como Jesus Cristo, ser o cordeiro do sacrifício. A paixão traduz intensidade de sentimento, sacrifício e desvario, por um lado; por outro, é a necessidade do empreender a luta. As relações estabelecidas entre os personagens (J.C., André) e Cristo por razão da época da páscoa têm a força significativa da paixão, do sofrimento, da redenção, do sacrifício, necessários a uma mudança revolucionária. Por essa perspectiva revolucionária, André, nas suas angústias existenciais, relaciona Cristo com a diferença de classe do ponto de vista marxista, ao ver-se “filho de uma classe sem remédio em decadência, sem possibilidades, quase classe morta, como Cristo morta, sem esperança de salvação ou redenção humanas senão em outra classe, a classe nova, o proletariado?” (1965, 149).

Nesse romance, a idéia do dia de sexta-feira santa remete à imagem bíblica e simbólica do sacrifício de Jesus. Se por um lado, nesse livro, constitui-se um instante da vida dos personagens, por outro, é insinuator de um momento histórico: o tempo de um percurso de sofrimento (paixão), necessário para se alcançar a liberdade (ressurreição). A estrutura do livro em um dia, definido nos seus três momentos (partes), sugere o fechamento de um período (estrutural, de tempo ficcional, de tempo histórico), por um lado; por outro, sugere também a infinitude de dias que se repetirão sempre iguais. A *interação* que se estabelece com o momento histórico português induz à esperança de uma próxima redenção histórica.

O fogo, como elemento da estrutura simbólica, circunstancialmente incendeia a herdade da família, inflama a existência dos personagens, incita-os à luta social, por um lado; por outro, no seu desequilíbrio, o fogo é medo, “medo real dos homens, do fogo” (1965, 107). As terras estão nas mãos de poucos, mas a acomodação gerada pelo medo faz calar as pessoas ante a injustiça. Ao revelarem a repressão, denunciam o “silêncio fechado para além das portas” (1965, 87). Dão trégua ao narrador e incitam o leitor, como se no ambiente ficcional (e contextual) “em cada voz imóvel não houvesse senão angústia e medo, velhice, morte, sofrimento, como se em cada folha de árvores ardesse um fogo oculto, feito de calamidade e inclemência, cheio do terror da desgraça e do pavor do tempo” (1965, 87). Assim, a ambigüidade criada em torno do símbolo do fogo coloca-o em

dupla acepção. Numa instância metafórica, o fogo assume as suas duas faces como elemento: a harmônica, da luta, da purificação e regeneração; a desarmônica, do domínio, do medo. No correr do dia, “o fogo agita a vida; a vila acorda, vive, nasce sob o baptismo inicial do fogo” (1965, 102). A chama incendeia a necessidade de luta. A voz ficcional é fogo que, fero, irado, incendeia as consciências adormecidas. Por interação contextual, o fogo é estopim simbólico de uma situação já insustentável. Nesse jogo semântico, ora ele significa luta e é força de combate, ora é nocivo (medo) e deve ser combatido. Enquanto elemento harmônico, o fogo é busca, impulso de vida, é “comunicar com a imensa vida que sob o sol aquece; conhecer o sorriso, a verdade e a graça de estar integralmente vivo, de ser um com o todo” (1965, 87); em desarmonia, promove o medo que abafa. Daí a linguagem dissimuladora: “não houve fogos, durante meses a fio; agora porém vinha com força numa crista de fogo e como que de raiva [...] alí pegado por alguém ou por algo” (1965, 106). O crescer do fogo, o crescer da fúria; fúria do fogo, fúria dos homens.

O terceiro símbolo, a árvore, está em “Noite”. Simboliza vida, resistência, esperança e um novo tempo que virá. O sujeito da *enunciação* lança mão da “árvore ainda, para terminar” (1965, 189). Mudando o registro da linguagem para poesia, metaforicamente falando da árvore, fala da vida. Simbolicamente fala de evolução cósmica; fala de morte e regeneração. Fala de resistência e de luta. Fala da árvore como de um templo. A árvore é símbolo que reúne os elementos da natureza: a terra onde o seu corpo se integra através das raízes, a água que circula com sua seiva, o ar que lhe nutre as folhas e, ainda, dela brota o fogo, dos seus galhos secos. Por sua simbologia, árvore é a harmonia aspirada.

Em decorrência da premonição do narrador, o texto anuncia o que virá: a mudança social e as obras ficcionais seguintes. Ao advertir o leitor para a importância de determinados personagens aparentemente inexpressivos, ressalta em verdade a sua importância para um segundo nível de leitura: “assim esse Samuel do sonho de Arminda, um jovem proletário que trabalha em Lisboa e com quem ela quer casar, contra a vontade dos pais, continuando deste modo a tradição de luta e oposição de classes só visível em situações sociais ultrapassadas” (1965, 185) é personagem que assume a luta pela mudança; assume a luta armada. Não é bem o ideólogo, como João Carlos. Mas o militante, “o mesmo para a amiga de Arminda, a loura, alegre e um pouco louca Sônia” (*idem*).

A voz narradora justifica a construção narrativa, justifica a funcionalidade estrutural: “por que passaram aqui? porque era necessário sentir-se a sua falta, e isto se consegue apenas através duma presença posta como ausência”(1965, 185); o mesmo aconteceu com os outros: Moisés, Simão, Estela, Piedade “vieram porque são a voz pelas vanguardas pedida emprestada, motor futuro da terra de que falo, história próxima” (1965, 186). O sujeito da *enunciação*, assumido, anuncia a luta de classes e a sociedade esperada. O dia da paixão fará surgir o homem ou os homens que irão promover a ressurreição do homem livre. Ultrapassando a referência metaficcional quando a linguagem fala de si mesma, relaciona-a com a significação ao anunciar que “talvez o homem ressuscite no sábado” (1965, 185). A ambigüidade estabelecida nessa afirmação é a que induz à leitura do interdito: “só o homem ressuscita em cada dia e o *crucificado não é mais que um símbolo muito nítido* para a morte e ressurreição do próprio homem” (1965, 185, grifo meu). O homem é o cordeiro simbólico, aquele que se acomodou a uma situação de morte da liberdade, morte da voz; pois “este é um livro dos mortos, dos mais mortos que os mortos” (1965, 185).

Passo a passo, capítulo a capítulo, é anunciado o fim do livro na construção metaficcional: “é tempo de findar” (1965, 187). O findar do livro soa como o começar de uma luta. O artista tem a sua missão nesse momento histórico; sabe da sua força “quando as palavras ainda se nos gravam na testa, as frases dos poetas nos tombam sobre as costas, e um medo passa pelos olhos despertos que se põem à espera do silêncio no silêncio” (1965, 187).

O narrador sabe que é tempo de promover a *revolução* necessária. Conclama, insiste ao prenunciar “deixaremos as mães e as amadas, agarraremos em bombas e espingardas” (1965, 188). Depois, prevê um tempo quando “uma criança subirá os degraus como animal recente do quintal, fresco, igual a árvore” (1965, 188), tempo de renascer, recomeçar; tempo de esperança. É com esse símbolo de esperança (a árvore) que fecha o livro, que finda a noite: “igual à árvore que, em cada primavera, abril ou maio, em cada páscoa, novamente renasce” (1965, 188). Símbolo da vida, da força, da resistência. Esse texto parece anunciar a *revolução* que eclodirá nove anos depois.



## ENTRE O ONTEM E O “ONTEM”: *CORTES*

*Cortes* foi escrito no virar dos tempos, os últimos anos da ditadura e os primeiros pós-revolucionários. O imaginário do escritor é ficcionalizado enquanto vive e, depois, quando revisita os últimos anos vividos. O livro é publicado em 1978, já em contexto livre do policiamento, da repressão, da censura dos “lápiz azuis”. Nesse livro, entre o tempo da narrativa e o tempo da escrita há uma distância fundamental: a do tempo entre a ditadura e o imediato pós-25 de Abril. Tal fato é significativo no que se refere às possibilidades comunicativas do discurso.

Embora *Cortes* dê prosseguimento a uma vivência iniciada ficcionalmente no dia anterior, ele rompe com o discurso poético, simbólico de *A Paixão*, escrito em época de repressão. É um livro que se revela de *outro tempo*, pela forma de *enunciação*, onde a linguagem é transformada em ritual do quotidiano.

O seu título insinua o momento histórico da ruptura, *corte*: com a autoridade patriarcal, com a estabilidade social latifundiária, com a ideologia totalitária, com o país retrógrado nos seus costumes e decadente nos seus valores.

Como *A Paixão*, é estruturado em 50 capítulos, embora somente numerados, mas abertos sempre por um nome de personagem e circunscrevendo-se sempre a esse mesmo personagem, em instantâneos de solidão ou de um relacionamento eventual. O mesmo espaço rural de *A Paixão* é agora acrescido e alargado a momentos em Lisboa, onde o quotidiano revela a engrenagem social, repetitiva dos gestos, das práticas.

São os mesmos personagens que povoam o livro anterior, *A Paixão*, acrescentados de *Marta*. Ela é o elemento que “traz” o outro espaço, elemento que impulsiona o *corte* de João Carlos com a família. Elemento que fortalece o prosseguir da caminhada de J.C. em novos passos. Talvez por isto, o narrador a vê como maga.

### O contraponto com a História

A *interação* com o tempo histórico que alarga a compreensão das vivências é claramente assumida em *Cortes*, perspectivando fatos e sentimentos. O medo, o receio da guerra, a insatisfação social, o desemprego, a

discriminação das mulheres, a violência do poder revelam, no *enunciado*, o tempo da ditadura. A forma de dizê-lo abertamente pertence ao tempo da *enunciação*, quando já se fala sem medo sobre a tão esperada mudança, o “enterro dum povo que passou a noite em vigília, que aguarda a hora de nascer e espera o círio que ilumina enquanto não chega o dia que as profecias anunciam” (1978, 75).

As notações do comportamento de Francisco, representante de uma geração que passa e de uma condição social decadente, são próprias de uma ideologia de época machista quando é “quase um dever sustentar esta teúda e manteúda sem amor” (1978, 139). Essa decadência é sinal dos tempos: “cortiça a baixar, família a afundar-se, falência que sobeja da passada relativa grandeza” (1978, 139). Na ação ficcional, Francisco teme perder o seu poder, as suas terras; teme ver realizada a arenga de J.C.: “assim como o bisavô roubou os acres do conde pelos tais vinte e oito contos, assim os ganhões um dia fartos de comerem côdoas, hão-de arrançar aos donos dos Cantares e do carago o que puderem” (1978, 88); eis como se processou a *herança*. O clima de insatisfação social aumenta a cada dia nos tempos da ditadura.

O crescente desemprego e a exploração do trabalhador gestam a reforma agrária. Já não se acredita quando “a ditadura resolve fazer eleição, escrevem lá nos seus panfletos A TERRA QUEMA TRABALHA” (1978, 88). A raiva aos que possuem terras é crescente, surda. Os tempos em que os senhores abusavam e os empregados servilmente achavam graça estão para trás; agora, “cá se fazem cá se pagam”.

A submissão de Marina é a submissão da mulher portuguesa da sua geração, subordinada a uma cultura patriarcal: “Cuidadora e criadora dos meus filhos, serei manta de retalhos, injuntáveis bocados, jogo cujo jogador ficou fatigado, e me deixou rota desmembrada ao canto do quarto onde acordo irada com quê, contra quem” (1978, 29). Francisco “transformou a mulher em procriante criadora de crias, governanta de graça [...] a dar conta de tudo, dependente” (1978, 87).

São sinalizadores da *interação* determinados preconceitos insinuados, como quando Tiago conta “à mãe que lhe bateu o filho do Chico comunista” (1978, 129). Sinalizadoras também são as indicações a experiência no serviço militar, ou mesmo a ironia contida nas palavras de ordem: “honrar a pátria que a pátria vos contempla”, “praça velha não se enrasca, praça nova também não, e quem disser ao contrário é quatorze vezes cão” (1978, 132).



Mas ao afirmar: “essas coisas a PIDE não mostra” (1978, 151), Sônia explicita algo antes proibido de ser dito, não só pelo personagem, mas principalmente pelo escritor. Referências interativas são, também, claras nas informações sobre a política portuguesa. Sônia e André conheceram-se em *maio de 1968*, eram estudantes quando, historicamente, era o tempo do grande movimento estudantil, era o tempo da guerra colonial. André “é contra a guerra como quase toda a gente nesta terra” (1978, 65).

De forma explícita acontece a relação com o contexto histórico: “é necessário subverter por dentro o edifício militar, bastante abalado pelas sucessivas levadas de milicianos alistados à força, motor e vítimas próximas do desastre nas colônias” (1978, 65). Os personagens posicionam-se “contra a guerra como quase toda a gente nesta terra” (1978, 41). A premonição de mudança, que o *enunciado* sugere, é, porém, certeza para o narrador: “o arrastar do massacre servirá para tornar os vencedores radicais, e a nossa geração que pague as favas” (1978, 67). A geração é, ficcionalmente, a de André, João Carlos, Samuel, Sônia e Arminda; historicamente, a de Almeida Faria.

O clima vivido por André tem as mesmas razões de base do pré-1974, onde “dada a falta de oficiais do quadro, as armas estão nas mãos destes soldados improvisados cujos postos chegam agora, em pouco mais de seis meses, a comandantes de companhia por isso designados capitães de aviário, solução de resultados facilmente imagináveis. As expectativas de André para atirador de infantaria são pessimistas. Pensa que se isto acontecer terá de desertar. Essa é a condição ficcional de André mas, na mesma época da história, é também a situação de milhares de jovens portugueses, desmotivados guerreiros marimbando-se prá guerra” (1978, 31) na qual não acreditam. Assim “a maioria dos que atiram ou mandam atirar é formada por esses mesmos que menos ganas têm de matar, que aprenderam a considerar aquilo um crime, arrastando os “chicos”, pouco motivados apesar dos aumentos de salário, a achar absurdo o combate.” (1978, 65). Tal situação desencadeia, historicamente, a *revolução*. Ficcionalmente, é tempo que anuncia uma mudança por vir: o 25 de Abril que acontecerá, na seqüência da *saga*, em *Lusitânia*.

### **A lógica da *saga***

Uma leitura que se detenha simplesmente no desenrolar das ações ou no drama dos personagens de *Cortes* perceberá (apesar da sua estrutura *fractal*), a seqüência da *saga* da família alentejana no tempo da ditadura portuguesa.

Sinalizada no texto, a progressão da *saga* revela o projeto estrutural da obra. As referências são a um ontem, sexta-feira santa do *enunciado*. Esse ‘ontem’ aconteceu no ato da escrita de anos antes (1965), em *A Paixão*. Presentemente, é visto no *enunciado*, enquanto o novo tempo é entrevisto na *enunciação* de *Cortes* (1978).

Esse livro de 1978, pelo seu caráter de *saga*, tem o *enunciado* em constante referência do primeiro, *A Paixão*. No tempo ficcional, somente um dia transcorre entre *Cortes* e o livro anterior. Os acontecimentos são o acontecendo de uma família no tempo ficcional do sábado de Aleluia, exatamente 12 dias antes do histórico 25 de Abril. *Esse* agora é o dia anunciador de cortes, porque às vésperas do 25 de Abril (mas isto só o sujeito da *enunciação* sabe), “depois de 1968, em maio, seis anos já, capazes todavia de iluminar dias sombrios” (1978, 65). No que se refere ao tempo ficcional, portanto, passa-se no *dia seguinte* ao dia de *A Paixão*, e é natural que os acontecimentos sejam retomados em referência ou lembrança dos personagens. Todavia, se é sabido que a distância temporal da escritura é minimamente de dez anos, tal fato é chamativo da atenção do leitor que passa a observar o nível da *enunciação*. O acontecido está no imaginário do autor, mas a sua forma de dizer o mundo, fatalmente, já não será a mesma.

Por ser o segundo livro de uma *saga*, a problemática repete-se, crescendo, porém, o clima de insatisfação, tensão e expectativa de uma possível mudança do acontecer.

Os personagens de nomes bíblicos na sua maioria, ao se repetirem em *Cortes*, dão continuidade à *saga* da família dos Cantares, ao tempo em que sugerem, no plano simbólico, o tempo litúrgico, iniciado na sexta-feira santa, em *A Paixão*; tempo do sacrifício necessário à redenção. Habitam entre o Alentejo (quase limitados a uma mesma casa) e Lisboa, num mesmo tempo, e são ligados pelos mesmos dramas familiares e sociais. Absortos nos seus dramas pessoais, por vezes somente o olhar de cada um ao passado ou a lembrança de algo acontecido garante o fio narrativo; outras vezes, as formas indiretas do discurso estabelecem o fio condutor e também a comunicação indireta.

Foi “ontem” (em *A Paixão*) que João Carlos se rebelou. A sua fuga é lembrada por Marina como uma traição a ela, a mãe. Francisco também lembra, mas é o sujeito da *enunciação* quem (utilizando o advérbio como elemento anafórico de um tempo passado e num tempo verbal subjuntivo)

revela: “quanto basta para que um filho armasse em homem e ontem desse o fora” (1978, 35). Por processo de *enunção*, o fio da *saga* é amarrado a coisas acontecidas ontem, no *enunciado* de *A Paixão*. O projeto bem forjado da obra faz constante referência ao “dia anterior”. Devido à discussão com J.C., Francisco não dormiu, assim como Marina que, contudo, se debate na dúvida de qual partido tomar, “se pelo filho que queria acabar de derrubar o mundo deles cada vez mais abalado, se pelo marido que se mumificara, nada fazendo para entender os novos tempos, tempos de luta de classes de que João Carlos ontem falava” (1978, 109). “Ontem” (*A Paixão*), J.C. falava para os pais; “ontem” enfrentava um conflito de gerações, que o levou a cortar com a família. Foi “ontem” que J.C. entrou no quarto que dividia com André, como é referido: “após J.C., de madrugada, ter vindo buscar muda e mala, saindo em seguida sem ninguém dar por isso, ao menos sem ninguém se levantar, nem André por inércia de deixar o quente grebmo, protectores cobertores adiadores da decisão de, como o irmão, cortar” (1978, 83). O corte de J.C. – com a família e, conseqüentemente, com os costumes considerados anacrônicos – é simbólico e estrutural. É o corte com um tempo, ideologicamente passado, mas socialmente presente, asfíxiante. Um tempo que J.C. rompe e que André, por comodismo, suporta. O fio narrativo da *saga* se faz, assim, pela verossimilhança dos detalhes da trama, além dos temporais e espaciais, e da relação dos personagens referidos.

Mas ‘ontem’ também é o tempo do autor: o tempo que passou e foi por ele *vivenciado*; agora, no texto, o mesmo tempo de ditadura é somente *vivenciado* pelo personagem. Ontem, em *Cortes*, é um advérbio ambíguo, portanto, pois tem dupla aceção temporal de passado. Tais recursos asseguraram a verossimilhança da *saga*, enquanto favorecem a sua ambigüidade.

O plano da obra fica evidenciado não só na amarração com o ‘ontem’ passado. A antevisão do futuro também o revela, na mudança que se anuncia na expectativa dos personagens, nas suas premonições, nas suas intuições: “maluqueiras de mudar o mundo que julgam sujo, querem presentes futuros” (1978, 35). Os capítulos interligam-se em *micro-histórias* dos dramas de cada personagem. A fragmentação do fio narrativo é suavizada por esse recurso estrutural.

A coerência na construção do tempo ficcional (ontem e hoje), a coesão na frágil comunicação entre os personagens dum texto sem diálogos (mas de capítulos dialogantes, do 45 ao 50) são exemplos da planificação

textual de *Cortes*. O ímpeto do ‘corte’ vai-se construindo em crescente. O ‘corte’ de J.C. culmina com o ‘corte’ estrutural, fecho do livro. A reiteração da palavra ‘corte’ imprime a gravidade do ato extremo de romper.

### **Quando o dizer já não é proibido**

É na opção do discurso que é visível a diferença do comunicar. Aí está a mais expressiva singularidade desse texto ficcional: a relação entre o tempo do *enunciado* e o tempo da *enunciação*. Contraposta à opressão, à morte, à fuga, ao exílio expressados, a linguagem é direta e ousada: a linguagem que o tempo da escrita permitiu forjar. O jogo entre o tempo de antes e o de depois do 25 de Abril é o corte operado pela *enunciação* entre uma forma de expressão e outra, que atinge o leitor.

A frieza da inflexão cortante das expressões, presente no detalhe das narrações fazem o *peso* da linguagem que, por sua vez, expressa o *peso* do mundo: “Moisés, criado da casa há décadas, não está bem certo da idade. Filho natural nunca perfilhado nem registrado nem batizado, dorme e vive a maior parte do dia na cavaliariça ao fundo do quintal, com tanques onde outrora bebiam os cavalos e videiras abrigo dos pardais. O celeiro serve para guardar móveis velhos lentamente desfeitos pela traça, pelos ratos, [...] a cocheira transformou-se em dormitório [...] para um homem só, Moisés, que por ser macho não pode habitar no mesmo tecto que as criadas” (1978, 45). A minúcia é enfatizadora desse tempo que finda ao qual pertence o patriarca que “assim se fez adulterado à moda antiga, obrigado ao chamado gozar ou seja apanhar pelas, esquentamentos, sujeitar-se a tratamentos de ver estrelas para provar-se viril, desde meter ferros em brasa picha acima até à martelada para endireitar o escarepe marroquino, dito do gancho pois o mangalho ficava todo torto. Gajo sem galigueiras era suspeito de impotente. Francisco cumpriu o comando do código, não perguntando a razão” (1978, 36). Os experimentalismos funcionam como *intenção* de crítica à situação social. A atitude de André em relação à guerra e ao serviço militar, por exemplo, é explicitamente colocada, diferentemente de “um dia antes”; a sua crítica às “lições” do manual (e, por extensão, à agressividade dos costumes militares) é realizada através de palavras-soma aliterativas que revelam tratamento de descaso aos *aspirantes-aspirina* (1978, 32); ou para expressar a sua irreverência: “anda cheio da azáfama de sacristar-despir-vestir” (1978, 113). O dar ação verbal a um substantivo é outro recurso: “não *heroei*, escuso de armar ao pingarelho,

nem guerra é valentia, dever para uns, esporte para outros, para a maioria chacina, carnificina” (1978, 114, grifo meu).

Igualmente reveladora do *peso* é a ironia, agora sensivelmente acentuada. Sem disfarce, é relevante estratégia enfatizadora do corte com o *outro tempo*. Ocorre principalmente centrada no leitor, reclamando o seu *procedimento de compreensão* (pragmática) em conformidade com os elementos do texto. Exemplo disso ocorre quando expressa um conceito sobre o cidadão português: “os pretendentes a europeus que vocês, portuguesas, são apenas nos defeitos” (1978, 66); ou o juízo que J.C. faz da família: “clã que fervente se foi destruindo na urgência de depressa acabar com uma herança complicada demais para ele, minimáfia consanguínea até ao quinto grau” (1978, 69); ou da situação social: “longas estadas no café a seguir aos repastos, aguardando que a bolota caia e que o porco que a engole engorde, que azeitona-trigo-milho-centeio-cevada cresçam segundo as bondosas, caprichosas embora, leis da natura rerum, por fim, final mas principal, que passem os nove anos medeando cada nova tirada de cortiça” (1978, 69); ou ainda, no clima da ditadura salazarista, quando jovens vão servir à pátria, como André, que *lê, relê e treslê irritado* o manual e reflete sobre os “métodos aconselhados pelo pai da pátria para converter à santa fé feroz alguns dos raros reticentes mas muito amados filhos de aquém e de além-mar em África” (1978, 49). Em alguns casos, neologismos promovem a ironia, que contribui para a visão da discriminação social: “Piedade fazia hoje, à hora sexta, do rosário o seu terço de dedilhar alheado, olhando pela janela o *horizonte*, reduzida rotina, do quarto serviçal, com rancor recordando a ferida do passado que para sobreviver precisa *defuntar-se*” (1978, 53).

Outras vezes, a intertextualização provoca o *peso*, através do deslocamento semântico que só concretiza o processo irônico com a cooperação do leitor: quando Estela diz uma receita de bolo para Sônia e, ao final (“farinha, cravo e canela”), com a pergunta de Sônia: “e Gabriela?” (1978, 144), imediatamente é evocada a imagem da Gabriela, do escritor brasileiro Jorge Amado, no seu livro *Gabriela, Cravo e Canela* (1958); na pergunta, fica subentendida a alusão irônica àquela que vai para a cama com o patrão. Outras vezes ainda, ocorre na linguagem infantil de Tiago, com textos de brincadeiras de crianças: “regresso a casa, na sala do piano um copo com veneno, quem bebeu morreu, quem não bebeu veveu, oxalá seja eu, quem bebeu foi o pai” (1978, 62). As rimas (que dão *leveza* ao texto infantil) numa

segunda instância promovem um riso irônico pesado: “vêm dar-me pêsames, [...] as mulheres fingem que rezam, doidas por se beijarem, tadinho do orfãozinho, estou deitado ou de pé? Como é?” (1978, 63).

Sem o acento poético do livro anterior, a *leveza* em *Cortes* situa-se no ritmo, nas rimas. A linguagem é pesada, coerentemente com a ideologia do personagem, mas os recursos fônicos suavizam a sua dureza. O discurso de Moisés tem o ritmo da cantilena de reza da igreja da sua devoção, tem a mansidão dos humildes e a simplicidade dos rudes, “o peso da idade após tomar e comer isto é o meu corpo, tomar e beber isto é o meu sangue, memória da paixão” (1978, 97), é ladainha de uma vida: “para gota e reumático, para pedra na bexiga, para o cálculo no rim, para o coração cansado [...] para tudo e todos trago aqui contento, e se não é mais barato o remédio, é que galinha gorda por pouco dinheiro ou é ruim ou não tem galinheiro” (1978, 97); pesadamente, porém, esse ritmo lembra a cadência repetitiva de um servidor. Da mesma forma acontece quanto à discriminação da mulher, que atinge todas as classes sociais. Piedade que, além de ser mulher, pertence à classe dos que servem, sabe que “gente da sua laia se não madruga não manduca [...] os patrões vivem então em cima da camilha, comendo, passando parte da tarde e do serão, vendo televisão, cabeceando, roçando pelas brasas” (1978, 85). Piedade sonha “com o dia em que essas palavras antigas, senhora dona patroa, já tenham sido esquecidas” (1978, 86). Enumerações, ecos e jogos de palavras que o ritmo acentua, igualmente suavizam a temática pesada: “cozinhar para patrões não aquece corações nem dos santos, quanto mais... Agora é aguentar, alçar cedo, remourar, limpar, cozer, preparar, condimentar, lavar talhas, vieiras, frigideiras [...] tento servir sem ser servil, Estela ri-se de mim, acha-me complicada e infeliz. Antes infeliz assim que, como ela, feliz” (1978, 54).

A perspectiva do relato em relação ao real é objetiva, direta, precisa. Como disse, apesar do tempo do *enunciado* ser de ditadura, o da *enunciação* não o é, e a objetividade do texto é reveladora disso: “carros de polícia donde saem homens carregados de colossais botas cardadas, capacetes com viseiras, cacetes, cassetetes de borracha compacta, bastelões que dão choques elétricos, cães amestrados para matar” (1978, 26).

Determinadas ocorrências, relatadas poética ou simbolicamente em *A Paixão*, podem ser observadas em *Cortes*, outra vez referidas, mas agora em linguagem direta, precisa, objetiva, sem subterfúgios ou recursos simbólicos. Por exemplo, isso ocorre em relação a: Jó e as suas experiências

com a polícia (cap. 12); Moisés e a sua condição de vida (cap. 9); Marina e a forma de entender a sua condição de mulher (cap. 4); Arminda a sua relação com Samuel e a sua forma de pensar a educação de um país velho (cap. 3). Arminda recorda sonho, no espaço de uma linha, mas reflete explicitamente sobre a situação de repressão e descalabro em que se encontra o país, onde os trabalhadores vivem “sem direito a levantar a cabeça e protestar, quase igual a encostá-los à parede e disparar” (1978, 25). São os mesmos anseios, frustrações, medos, experiências que neste livro são relatados dessa outra forma exata e dura.

O social é abordado nas suas diferenças, enfocados os aspectos crus, sem disfarces, imprimindo, por isso, uma visão enunciadora com matizes naturalistas. O registro dessa linguagem muda de acordo com a postura de cada personagem. A linguagem é incisiva, onde a indignação da denúncia não faz rodeios para chegar ao leitor. O perfil da sociedade é traçado sem meias palavras, através de expressões fortes: “fazer dele animal chuvimacho [...] pronto a matar, mandar matar, estropiar, extirpar, extorquir” (1978, 71); ou: “latifundiários e proletários [vivem] sem mais nada senão ódio imemorial nesta dura paisagem, pobre de afeto e de árvores, onde cresceu [Francisco] acostumado a que lhe dessem o que ordenava, depressa, lençol após o banho, roupa posta cada manhã na cadeira do quarto, sapatos engraxados” (1978, 36). Nesse mesmo tempo e nessa mesma terra, acredita-se que “macho na cozinha arrisca-se a maricas” (1978, 36); Francisco passou por todas as provas “para provar-se viril”. No contexto onde os homens têm todos os direitos e as mulheres nenhuns (nem mesmo o de ter voz para se rebelar), Marina sufoca, impotente: “Francisco a esta hora espojando-se na cama da amante e a família à espera do dono da casa para ter licença para almoçar, desprezível fauna, não unguida, só untada, besuntada. Repugnada Marina espalha creme pela cara, dantes macia e lisa, agora grossa e gasta, cansada, desgostada” (1978, 120-1).

*Cortes* reitera muito do acontecido ‘ontem’, mas em linguagem de imagens nítidas, claras, o que é sinal de um outro tempo. A sintaxe do texto é direta, sem pausas explicativas (parênteses), mas virgulado e detalhado no seu relato. Linguagem com maior *rapidez* no que se refere à comunicação facilitada pelos períodos mais curtos, sem inversões, mais metonímicos que metafóricos. Quando mais longos, os períodos são reiterativos e virgulados, num ritmo que lhes dá, por um lado, desembaraço; e, por outro, lentidão, equilibrando a *rapidez*.

As reflexões que tomam conta do ensimesmamento dos personagens, embora fragmentadas e descontínuas (por se circunscreverem a cada personagem) inserem-se na continuidade temporal de um dia. Embora esses personagens estejam sós, oprimidos, frustrados e insatisfeitos, a reflexão é feita por imagens claras, que algumas digressões não chegam a desfocar e que, por isso mesmo, ganha *rapidez* de comunicação. Ganha, ainda, pela sintaxe em ordem direta, com períodos curtos, e até mesmo pelo aspecto estrutural, concebido em capítulos menores. Jogos de palavras, jogos de conceitos, gradações, reiteraões são alguns dos recursos que dão agilidade ao que poderia ser *retardamento*: “não poupando-evitando [...] de cada vez um verão, verei, verás, verão, veremos” (1979, 155).

Em *Cortes* não há o sonho como fuga, como forma de dizer do narrador, por recursos do disfarce. Agora, os sonhos são instrumento para incursões no fantástico, fazendo parte do mundo infantil e adolescente de Tiago e Jó; o fantástico é percepção da vida, mas não gênero<sup>24</sup>. Tiago imagina-se “coelho bravo, a dispensa é o buraco onde se acoita e tenta pôr a salvo das agressões dos grandes” (1978, 127) enquanto Jó, adolescente, “inventa amorosas conquistas” (1978, 105) ou constrói fantasias próprias da idade.

A *visibilidade* imposta pelos capítulos mais curtos tem, contudo, a opacidade da sua não titulação (embora sejam numerados). Ainda aqui os recursos fônicos e alguns experimentalismos são elementos do visual.

A *multiplicidade* dos registros discursivos é reveladora da intersubjetividade textual, que pluraliza a crítica dessacralizante a um país que precisa encontrar o seu rumo. Essa é a perspectiva da geração de J.C. e André; o seu jeito de falar crítico, irreverente. Embora narrado em terceira pessoa, fica salvaguardada a visão do mundo de cada personagem. Cada capítulo constitui uma unidade, no que se refere a uma visão ideológica particular.

O texto múltiplice apresenta uma visão fragmentada pelos vários registros de personagens de diferentes ideologias e classes sociais: desde os registros mais simples, das cartas trocadas entre Estela e o marido, do discurso rebelde de Piedade e do discurso servil de Moisés; aos monólogos e reflexões da submissa Marina e, ainda, do patriarca Francisco; ao tom irre-

---

24 Almeida Faria faz incursão no gênero fantástico nos contos "Peregrinação" (1967) e *Os Passeios do Sonhador Solitário* (1982).



verente e irônico de André, J.C., Arminda e Sônia; e, ainda, ao discurso fantasioso, infantil das crianças Tiago e J6.

## Cortes do tempo de gente “cortada”

O *enunciado* fala de *cortes* que o sujeito da *enunciação* sabe que já se efetivaram; por isso mesmo, as críticas sociais agressivas revelam um medo que é somente do personagem, e não mais do narrador ficcional, nem do autor. Os personagens desenclausuram-se dos seus sonhos e pensamentos e, embora não se estabeleça uma aberta comunicação entre eles, as suas reflexões críticas são mais contundentes.

Sintomaticamente, o livro abre com o personagem João Carlos, aquele que promove o corte mais decisivo: com a família, com a tradição, com o país. Esse J.C. é o ideólogo e, por analogia com Jesus Cristo, é o revolucionário e o redentor, o desestabilizador dos padrões e códigos.

A profusão de recursos intertextuais favorece às várias possibilidades do *sentido*. A analogia temática com alguns contos de *Os Grão Capitães*<sup>25</sup> (1971), de Jorge de Sena, cria a atmosfera de *Cortes* (afastado o subjetivismo anterior) em meio à repressão salazarista e ressaibos da guerra colonial. A fala de J.C. retoma parodicamente Camões<sup>26</sup>, na invocação às ninfas do Tejo, em olhar sobre a ponte Salazar que passa sobre o mesmo rio: “Ó vós, ovas marinhas, pois criado tendes em J.C. um novo engenho ardente, dai-lhe em breve gozo alto e sublimado em actos grandilongos e potentes [...] dai-lhe ímpar força em feitos do famoso trio” (1978, 48)<sup>27</sup>. Quando fala de “tempo de gente cortada” (que também repete em *Lusitânia*, 1980, 133-4), intertextualiza Carlos Drummond de Andrade, que se refere a “tempo de homens partidos”<sup>28</sup>.

No processo da *constituição de sentido*, o centramento temático está situado no tempo da ditadura que desloca o *horizonte em tema*, focalizando o medo, a falta de comunicação, a guerra colonial, o sufoca-

---

25 Principalmente no seu conto “As Ites e o Regulamento”, onde relata a situação daqueles que vão *s* pátria: “nós, milicianos, éramos militares por acidente, por obrigação e não por vocação” (1971, 56).

26 “E vós, Tágides minhas, pois criado/ Tendes em mi um novo engenho ardente// Dai-me agora um som alto e sublimado./ Um estilo grandiloco e corrente./ Dai-me huã fúria grande e sonora/ E não de agreste avena ou fruta ruda./ Mas de tuba canora e belicosa./ Que o peito acende e a cor ao gesto muda” (1572, Canto I, 4 e 5).

27 Na primeira edição: “Dai-lhe uma fúria larga e sonora e não de leve avena ou flauta frouxa, antes de tuba canora belicosa que os peitos de Marta acenda e a cor ao rosto mude” (1978, 78).

28 Poema “Nosso Tempo”, em Rosa do Povo: “Este é tempo partido,/ tempo de homens partidos” (1945, 58).

mento, os costumes e preconceitos anacrônicos da sociedade patriarcal, presentes no *enunciado*.

A certeza de que *noutros tempos* as coisas aconteciam de forma diferente é afirmação de um passado que é substituído por *novos tempos*, que a revolta dos trabalhadores e a conseqüente morte de Francisco simbolizam. A morte é do patriarca, senhor, patrão. Pela agressividade como aconteceu, choca a uns; a outros não, como Piedade que enquanto o feitor afirma a inocência do patrão, pensa: “vou à cozinha tirar do forno o cabrito com arroz” (1978, 167). O *deslocamento* do assunto favorece o discurso irônico e promove o anacoluto que estabelece a relação com o sacrificado.

É preciso mudar a relação do governo com o povo. Moisés, o velho empregado, “viu muito, viu demais, ele acha, viu a vila aos domingos cheia de homens vindos dos arredores rogar ao presidente da Cambra por trabalho,[...] viu os mesmos mortos-de-fome enchendo o largo diante da Cambra nas eleições do Delgado e a Guarda Publicana [...] mataram o desgraçado [...] viu camponeses suando sol a sol para ganharem 25\$00 e as mulheres 20\$00, ainda não há dez anos” (1978, 73). Moisés viu tudo isto desde há dez anos (tempo da produção de *A Paixão*).

Agora, o que vê são as pessoas fugindo, “os raros rapazes novos andam na tropa, três e quatro anos de enfiada obrigados a assassinar em África, implorosos de que a sorte não os faça regressar dentro de um caixão de chumbo” (1978, 73). A ótica de Moisés é colocada de forma clara, com a clareza da sua simplicidade cultural.

Dentre os deslocamentos possíveis de *horizonte para tema*, um deles é provocado pela ideologia dos personagens ou sua forma de olhar o mundo: com olhos de um tempo passado (Francisco, Moisés, Marina), com olhos dos novos tempos (J.C., Arminda, Sônia, André). São duas gerações em conflito ideológico de valores, perspectivas, prioridades e com discursos diferenciados.

Quando Marina “hábito verbal sem fala [pede] que o fogo de ontem nossos campos salve” (1978, 29), o ‘ontem’ ficcional tem, porém, uma distância de anos, na *enunciação*. O distanciamento do fato “apaga” o fogo que já não tem a força enunciativa simbólica, como em *A Paixão*. Há, na “voz” de Marina, o receio da revolta que irá desestabilizar o mundo de segurança e poder que deveria ser o seu, mas que em verdade é do marido que a oprime e subestima; mundo que, por acomodação, aceita. A expecta-

tiva da mudança que virá paira nos pensamentos dos personagens, embora alguns pensem como Marina: “não será para mim ver a luz do dia, antes de fechar estes que a terra irá tragar” (1978, 29).

O conflito ideológico em Marina é também a condição de uma época, quando a mulher é objeto, pertence do homem: “dona de casa por ironia, tudo e ela do marido” (1978, 30). Essa situação enfatiza a passividade de Marina: “As pedras da fonte são cor de trovisco, todo o meu intento foi amar Francisco. Valeu a pena” (1978, 29). A afirmação é de Marina mas, o jogo das rimas (cor de trovisco/ amar Francisco) e a intertextualidade fazem o leitor retomar os versos de Pessoa em interrogação<sup>29</sup>. As reflexões de Marina, porém, levam-na a levantar questões da própria condição da mulher nessa sociedade patriarcal.

Rompendo ou tentando fugir de uma situação pessoal (saúde), familiar (responsabilidades de primogênito), ou do país (desacordo com os critérios de distribuição da terra, receio de ir para a guerra) a postura de André é irreverente; inclusive contra os costumes patriarcais autoritários: “Papar sem o pai é crime de lesa majestade?” (1978, 151).

O desrespeito de uma classe social pela outra mostra que, para os filhos do senhor das terras, a empregada “Piedade, vinte e quatro, “Peggotty” segundo Arminda para Jó e Tiago, cozinheira solteira [...] é objeto, pertence para ser usado. O desacordo com a autoridade, os costumes, é explícito: “senhor Francisco, bom lavrador, mau marido, mas isso não é comigo, tem casa posta à amiga, como o menino André pensava fazer comigo, amásia, amancebada, deusmelivre.” (1978, 23) na boca do personagem. Pode ser percebida, no entanto, a distância entre o que o personagem faz (submisso ainda) e o que diz por influência do narrador.

A cumplicidade entre os personagens revela-se, por antítese, numa outra perspectiva interpretativa, no plano dos ‘cortes’: de Francisco, com a vida e, em consequência, com o sistema latifundiário ultrapassado e a relação familiar patriarcal; de Piedade com uma condição de vida subalterna, com uma relação de trabalho de subserviência e de desrespeito à mulher como tal: “*André* dela se serve a dobrar, como serve e como fêmea, gozada, enganada pelo filho-família” (1978, 22). O ‘corte’ de J.C. é o mais

---

29 “Valeu a pena? tudo vale a pena se alma não é pequena” [1922] (Pessoa, F.: 1960, 82). Verso intertextualizado em outras circunstâncias da sua obra, como a seguir apontarei e o leitor verificará.

profundo: do cordão umbilical, da família, dos costumes, incluindo a pátria: “esqueço os idos de março e os vindos de abril [...] esqueço a censura (1978, 149). Como J.C. diz a Marta: “corte com tudo que não seja o teu corpo nu”; tudo trocado por “seus adornos de encontro ao teu sabor, teu saber interior, e pejejos, brincadeiras, jogos, festas, trocas ternas, reflexos, reconhecimentos [...] tentar a união total [...] estímulo conjugado à alegria de inventar, de cobrir, descobrir o olvidado” (*idem.*).

A metonímia do ‘corte’ cresce e se concentra em Marta e João Carlos, em densidade ideológica e estrutural. Depois de romperem com a família, nos cinco últimos capítulos do livro, eles “dialogam” impulsionados pela marijuana. O significante ganha em espaço, evidenciando o “moroso incerto pensamento, lenta lesma, secreto, nomes poucos” (1978, 173), revelador da “viagem” pela droga. Marta ou J.C., cada um por seu tempo, observa o outro entre-capítulos, capítulos esses que se ligam como em diálogo.

A condição social é a provocadora dos referidos ‘cortes’ e “retrato duma espécie de pátria à espera que o tiraninho fuja e a ditadura engula ou que a ditaputa estique caindo do pedestal do Cristo-rei-saca-rolhas [...] que mal eu fiz para me fazerem ver o sol neste país? (1978, 179). O desgosto com a pátria é grito por um *império-província*, decadente de valores, de um povo *perdido de si*. A droga é fuga e não basta. É retrato de uma geração que é “malta tresmalhada em apatia, em desespero sufocada, resignação desconsolada, cansada de outroras glórias exageradas agora pela memória, desgraçada, fácil de contentar a postas de bacalhau, apostas de totobola, lotaria que anda amanhã à roda, frouxa malta, de genica falta, de energia fraca” (1978, 189). A denúncia e a frustração com a pátria falida enfatizam, em gradação crescente, a degradação de um povo. O ‘corte’ é ato extremo, é “libertação da prisão onde nos metemos, prendemos, vigiamos, espiamos, torturamos, desterramos, enterramos, enganamos, matamos” (1978, 190). O ‘corte’ é com a pátria pesada, sem sol no horizonte e o tempo é de *gente cortada*, desencantada, que encontra, na fuga, a única saída.

## AS ÁGUAS DE ABRIL: *LUSITÂNIA*

Terceiro livro da tetralogia lusitana, *Lusitânia* (1980) dá prosseguimento à *saga* da família alentejana, sob a forma de romance epistolar. Embora a sua estrutura pareça seguir a concepção inicial, ela apresenta diferenças no que se refere à proposta ficcional, especialmente quanto à linguagem.

O 25 de Abril é tema de fundo para reflexões sobre as conseqüências da *revolução*.

*Lusitânia*, o título, induz o leitor à idéia de portugalidade, que a leitura do livro mostra ser irônica, porque anti-epopéia de um país decadente de costumes e valores. A epígrafe “pátria para sempre passada, memória quase perdida”, que abre o livro, anuncia o desencanto, a frustração e a postura dessacralizante desse texto.

Em *Lusitânia*, embora os personagens não tenham uma comunicação direta, através das cartas eles se falam, colocam para fora de si as suas angústias, os seus anseios, as suas frustrações, sua visão de um país que caminha em mar agitado. A crença do povo diz: “abril, águas mil”. São as “águas” da mudança.

Os personagens são dez, enumerados pelo narrador, por ordem de entrada no livro. São os mesmos que povoam os livros anteriores da *saga*. O espaço, todavia, expande-se do Alentejo, para Lisboa, Luanda e Veneza. Ou para o espaço sonhado: *Venhattan*.

### O contraponto com a História

As três partes em que o livro se divide coincidem com momentos da história, por seus títulos e pelo tempo da sua ação: “Águas Mil” compreende o período da mudança, momento de euforia do eclodir da *revolução*; “Setembro Negro” é a fase dos desmandos, caos social, conseqüente do prosseguir desordenado; “Idos de Março” é o momento em que acontece o chamado, por alguns, golpe comunista, tentativa de uma nova ordem, quando o poder muda de lado.

“Águas mil” inicia-se com os prenúncios do 25 de Abril, em 14/4/74. Portugal rompe com a ditadura. J.C. rompe com Portugal ao ir parar a Veneza por ter sido raptado juntamente com Marta. Quando J.C. escreve a

primeira carta para os pais (depois de ter rompido com o pai e saído de casa no dia anterior, no romance precedente da *saga*), ainda não sabia da morte de Francisco, o seu pai, que fora motivada pela insatisfação dos trabalhadores. Igualmente na história, por volta daquela data, crescentes tumultos resultam em invasões de propriedades, em mortes, em posses de herdades. É a reforma agrária anunciada. A morte do patriarca de uma família de latifundiários coincide com a morte de um sistema onde somente uns poucos têm direitos, bens e voz. A decadência é familiar e nacional. Na mesma data histórica do 25 de Abril, Arminda comunica a J.C. que “a ditadura já não dura”. Conclama-o a voltar, pois “não faz sentido ficares num exílio voluntário agora que os exilados vão voltar” (1980, 75). Marina pede o retorno do filho, esperançosa de recuperar parte da velha ordem familiar. Todavia, André, céptico da família e do país, aconselha a J.C.: “salva-te enquanto é tempo” (1980, 53).

Marina refugia-se “no passado para sobreviver” (1980, 102) como os da sua classe social, aqueles que, em passado próximo, foram os patrões. Outros, que enxergam a necessidade de mudanças, anseiam pelo momento em que “soará a hora das massas populares” (1980, 75-6). A esperança das gerações mais novas é de uma pátria livre pois “desaparecera o medo, sensação essa completamente nova”. A experiência é tal que Sônia questiona: “Se tiver filhos, devo desejar-lhes experiência semelhante ou que “apenas” nasçam livres?” (1980, 127).

No momento em que ocorre o 25 de Abril as pessoas posicionam-se ideologicamente; alguns pensam na sua própria segurança; outros, nos grupos, como Sônia que diz para André: “Tu tens outra filosofia da vida, o indivíduo é-te superior ao grupo, ris de idealismos” (1980, 84). Sônia, angolana, conhece bem o outro lado da história, de quando criança ter visto “as ruas de Luanda serem abertas a toque de chicote”. Por essa e por outras, sente que precisa ajudar o seu país e conclama André: “não existirá uma espécie de culpabilidade nacional na qual estás metido como eu?” (1980, 85). Na relação com cada país, colonizador ou colonizado, a atuação de cada cidadão é questionada. J.C. declara a sua consciente fuga a André: “há tempos não quero viver no Alentejo, não aceito ser cúmplice testemunha duma luta sem remédio a não ser alterando a posse da terra” (1980, 88). Mas efetivamente não luta e pergunta-se qual o papel que merece nessa história, ele que é “apenas o desdichado, o tenebroso, ausente dos momentos-chave” (1980, 89).

A derrocada da antiga autoridade patriarcal vai acontecendo gradativamente. O primeiro 1º de maio português foi relatado por André em carta a Sônia “com milhares de pessoas desfilando nas ruas, gente de todas as idades, de quase todas as classes, coisa que a nossa geração e as anteriores já desistiam de sonhar [...] impossível ficar de fora, esta movimentação de massa não tinha fora” (1980, 97-8). A ficção interage com o momento histórico, anunciando a chegada do maio vermelho, “por todos os lados cravos vermelhos à venda” (1980, 98).

Pouco a pouco vão mudando os hábitos, os costumes, os comportamentos, a moral, os valores, as prioridades dos portugueses. Os missivistas de *Lusitânia* escrevem isto. André fala para Sônia sobre “o novo-riquismo [...] aparecem por todo o lado moradias cobertas de azulejos [...] berrantes, repugnantes” (1980, 166) que demonstram o mau gosto. E André pensa: “pretendem que somos um país livre. Se esta é a liberdade deles, bolas para a dita.” (*idem.*).

Pouco depois, tal como na sociedade, também na ficção o medo se instala nas pessoas de alguma posse; um medo diferente do anterior, medo de perderem o que possuem ou mesmo a própria vida. Por isso, algumas fogem, abandonam suas terras invadidas. Marina sente-se assim, “as manifestações do 1º de maio fizeram-lhe impressão tal, que começa a recear ir perder tudo” (1980, 121). Também Tiago e Jó sofrem as repercussões pela sua origem nesse momento de agitação, “os colegas pobres não jogam com eles, chamam-lhes latifundiários, ameaçam bater-lhes” (1980, 122). “Desde o 25 de abril a “autoridade” eclipsou-se por milagre, se aparece arrisca-se a ser vaiada por ter colaborado com o antigo regime” (1980, 107), conta Arminda em carta para Sônia. Em Luanda, Sônia convive com os problemas decorrentes de uma colonização prolongada e traumática. Os seus pais “recebem telefonemas anônimos dizendo *branco vaiembo-ra*” (1980, 150). Na descolonização em processo depois do 25 de Abril, a animosidade entre angolanos e portugueses não afeta, todavia, a amizade entre Sônia e Arminda.

Interativamente a história é revisitada pela ficção. A carta que abre “Setembro Negro”, a segunda parte do livro, é datada de 12/09, quando a euforia do primeiro momento havia passado. Regressado de Veneza, J.C. é tomado pela frustração e suspeita de que possivelmente outros interesses moveram a *revolução*. Portugal é invadido por enorme onda de populismo

cultural. J.C. depara-se com “um teatro numa rechulíssima súcia de bandalhos, pulhas, biltres, parasitas, chatos em todos os sentidos, politicagem barata [...] onde se muda de partido como se muda de camisa” (1980, 139). Nessa política cultural, a invasão avassaladora da TV resulta numa jovem geração de “submissos à tirania da TV, à orgia sloganésca, pensamento enlatado, monotonia de massas, estreiteza manipulada, desastre generalizado e tornado normal” (1980, 197). A cultura é vulgarizada, “as ruas invadidas por pornolivros [...] pululam vendedores de cassetes piratas, discos usados, produtos baratos que a revolução põe e dispõe ao alcance de todos [...] Que esperar?” (*idem.*).

Toda essa situação pós-revolucionária deixa-o arrependido de ter voltado. São os ecos da *revolução* e as primeiras frustrações em relação às expectativas criadas. A ordem social ainda por arrumar, as mudanças aparentemente poucas levam J.C. a escrever à Marta: “dou-me brutalmente conta do tombo que é cair neste país [...] Fez-se a revolução para isto? OU POR CAUSA DISTO?” (1980, 131-2). Percebe que tanto tempo de ditadura não pode ser consertado em tão poucos meses. Desalentado, desabafa: “destroços à minha volta: tempo de gente cortada, enganada, nas mãos de políticos que comem a carne e deixam os ossos, quem lhes há-de devolver, e quando, o roubado há gerações?” (1980, 133-4) E, sem rezar, reza ao intertextualizar a despedida com votos religiosos “com o amor, sem fé, esperança ou qualquer caridade do João Carlos.” (1980, 134).

A situação em setembro aumenta em insegurança e receio de revanche. Marina angustia-se: “a falta de dinheiro preocupa-me imenso, e as vozes pelos campos em volta, de ocupação, de acabar-nos com a raça culpada de ter herdado dos pais terras [...] este setembro negro mete medo” (1980, 154). A desordem é grande nessa época e Marina desabafa: “a corrupção dantes era de poucos comerem muito, hoje são muitos a comerem o mesmo” (1980, 156).

A insatisfação com a situação anterior justifica a mudança, mas não se resolve com a solução até então apresentada. Muitos procuram segurança em outras terras. André refere um dos *slogans* deles: “AUTO-ESTRADA PARA O BRASIL - JÁ” (1980, 168).

A morte de Moisés por suicídio faz parte dos acontecimentos do “Setembro Negro”, “grave parece ser o seu significado para a geração dele e de Estela, para quem a revolução chega tarde de mais, não a aceitam”



(1980, 165). Acostumado a servir, sem o patrão, a vida já não serve. Não aceita o novo ritmo de vida que a *revolução* impõe.

De forma diversa ocorre com Arminda que escreve para Sônia: “A revolução tem disto: acaba com muitos medos e mitos, rebenta barreiras, dá cabo do velho esquema [...] A vetusta família atravessa uma crise quase mortal” (1980, 181). Ex-latifundiária, Arminda pretende casar com Samuel, proletário antes indesejável na família tradicional, agora oportuno porque revolucionário.

A diferença entre gerações é significativa, principalmente entre mulheres acostumadas a não terem voz, “amputadas à nascença”, e outras, agora donas dos seus destinos. Marta fala da “*maioria silenciosa* pronta a manifestar-se a favor dos velhos valores” (1980, 174). À impossibilidade de conceber um retorno aos velhos costumes, observa irônica: “gosto de piedosas mentiras” (*idem.*). Também para J.C. a *maioria silenciosa* e o *Setembro Negro* são pesadelos. Ele constata os *maus literatos* que proliferam nesse clima pós-revolucionário, “poluem a paisagem, o seu excesso de adjetivos retira substância dos substantivos, é uma desgraça pegada” (1980, 189).

Com o passar do tempo, as pessoas começam a ficar impacientes por verem os resultados da *revolução* e já pensam que “se fizeram a revolução para tudo ficar na mesma, então não valia a pena” (1980, 183). No seu diário, conversa solitária, Marina constata a mudança da sua vida por força das circunstâncias e conclui que “mudou de mãos o poder; pior para mim e para os meus” (1980, 192). A insatisfação aumenta também nas colônias africanas onde a independência não acontece como se esperava. Sônia decide “ficar até ao fim” (1980, 183).

A terceira parte de *Lusitânia*, “Os idos de Março”, é condensada em cinco cartas-capítulos entre J.C. e Marta, datadas de 11 a 30/03/75. É o março *vermelho*, quando o comunismo passa a governar Portugal. No título-síntese que abre a primeira carta de J.C. dessa terceira parte é anunciado o seu relato sobre as “peripécias dum dia tão incrível que parece fictício” (1980, 220). A ficção e a história se entrelaçam mais fortemente: “um ano de revolução permanente, [...] começa a fatigar a burguesia que no início a ela aderiu por curiosidade ou simples desejo de mudar” (*idem.*). O jogo de interesses, a sedução pelo poder invadem as pessoas que “esquecem que com usura nenhum homem tem casa de boa pedra [...] que com usura, pecado contranatura, talvez se chegue ao poder, não se chega à li-

berdade” (1980, 221). A perplexidade de pensar que se saiu de um governo totalitário de direita para outro de esquerda, que simplesmente o poder mudou de lado, gera o clima de cepticismo e o “gesto nacional o encolher de ombros de outrora conhecido” (1980, 221). O sujeito da *enunciação* prepara o leitor para *maus presságios*: “será possível uma revolução assim nas barbas desta Europa tão sábia? (1980, 223). Desvanece-se o pensamento de que a revolução resolveria as aspirações do povo: “qualquer coisa em mim medita, me dita baixo ao ouvido que a nossa história da carochinha está a chegar ao fim” (1980, 225). A mentirinha da carochinha é a própria *revolução*. A descrença nela, maus presságios insinuados...

### **A lógica da *saga***

Os fios condutores do acontecer são vários (ao contrário dos livros anteriores, de fragmentação mais acentuada) e promovem a lógica da *saga*; promovem a conexão entre *Lusitânia* e os primeiros momentos da vida da família, acontecidos em *A Paixão* e *Cortes* e relacionados com a lembrança “dessa árvore que não sei se ainda existe” (1980, 228). Na planificação inicial da obra, referida mesmo pelo autor em entrevista (1981), *A Paixão* seria a tese, *Cortes* a antítese e *Lusitânia* a síntese.

A fuga de J.C. é o elo inicial da seqüência, em *Lusitânia*. Saído de casa em *Cortes*, no sábado de Aleluia, agora escreve aos pais comunicando-lhes onde se encontra. Não sabe ainda sobre a morte de Francisco, que aconteceu em *Cortes*, *um dia antes*. O sepultamento do pai acontece no domingo, dia da ressurreição. Faz o fio temporal da *saga*, começo de um outro episódio, outro livro. Os acontecimentos são percebidos de um espaço de dentro e de um espaço de fora de Portugal. Marta, personagem que, na *saga*, efetivamente surge em *Cortes* como alavanca para o rompimento de J.C. com a família, em *Lusitânia*, ganha corpo de transgressora e amante das artes. Através dela, da sua paixão pela arte, um mundo diferente de telas, esculturas, música da beleza de Veneza apresenta-se ao leitor.

A relação com o acontecido *ontem* afirma a lógica da *saga*, quer pelo corte de J.C.: “não te fies demasiado nos cortes com o passado” (1980, 101); quer por referências à morte do pai. Essa morte é o acontecimento que promoverá várias conexões. Remete para uma relação simbólica de libertação e mudança. A morte de Francisco anuncia o eclodir da situação insustentável daqueles que trabalham a terra sem que dela usufruam, como pensa André: “acredito enfim no que os lavradores afirmavam e a gente

julgava conto-do-vigário: pouco ou nada se ganhava” (1980, 51-2). O pai, chefe do clã, e a terra que passava por herança para os descendentes que davam continuidade à família, *elementos* da *saga*, desaparecem, destruindo a linha sucessória e o poder da *família*.

O desvendar do comportamento do pai evidencia a concepção daquela geração que acreditava no poder, numa composição familiar patriarcal, diferentemente da de J.C. ou de André: “vim descobrir que o Velho há anos tinha amante por conta. Aliás teve várias, devia achar isso necessário a fim de se sentir macho” (1980, 52). A morte do pai é para J.C. libertação: “a ler a sua carta comecei a respirar, como se fugir de casa e sair do país não me bastassem” (1980, 72); a sua morte quer significar o rompimento com valores e preceitos com os quais não concorda.

Se olhada por outra ótica, a decadência é visão ideológica de quem muito teve e não entende uma mudança ou não quer perder a condição anterior. A morte pode ser vista como relata a mãe: “o funeral foi domingo de páscoa dita de Ressurreição, a contradição desta palavra me dói como facada” (1980, 48). A referência bíblica também ocorre a André, somente que por outro prisma: “o Pai estava lá. Sem querer, lembrei-me da discussão acerca das duas versões: “Cristo ressuscitou, não está aqui” ou “Cristo ressuscitou? não, está aqui” (1980, 53). Ainda aí ocorre a analogia ao rompimento com o país e com o sistema.

Esse não é o dia anterior porque algum tempo passou em *Lusitânia*, mas as datas são coincidentes nos pavores sentidos por J6: “os pavores principiam noutro dia 13, há cinco meses” (1980, 136-7). A data referida é a que fecha *Cortes*. A primeira carta de *Lusitânia* é de 14/4. Alguns outros pontos são relacionados com espaços vividos e recordados ou tempo lembrado. Do serviço na tropa, André lembra-se “da falta de confiança dos oficiais de carreira, do seu receio em não serem obedecidos por milicianos de cultura superior à deles [...] esta escassa autoconfiança entre profissionais da guerra, aliada à sensação de que estavam a ser explorados, explica a facilidade com que os militares do quadro deixaram cair o regime que deixara de interessá-los” (1980, 166). Os momentos de amor com Marta, na cama do quarto em Lisboa, fazem J.C. recordar o tempo vivido e contribuem para a coerência da *saga*, no que aconteceu antes em *Cortes*. Quando Marta escreve a J.C. refere um tempo de páscoa que insinua outros anteriores: “a sorte, a vida, decidiram, decerto com justiça, separar-nos nesta nova páscoa” (1980, 240).

## A comunicação nos tempos de fala

Pretensa fala que se enuncia, as cartas em *Lusitânia* parecem quebrar o silêncio anterior, ainda não desaparecido de todo em *Cortes*. A troca de cartas, que traz para o texto os novos espaços, promove a comunicação provocada pelos diálogos, reflexões e descrições que elas veiculam. O tempo do *enunciado* é o da virada do Abril, com suas perplexidades, medos ainda, insegurança, atentados; o da escrita é dos anos 80, quando “desaparecera o medo, sensação essa completamente nova” (1980, 88).

A *leveza* que a correspondência traz ao texto é contraposta ao teor pesado das cartas, que deixam entrever as questões pessoais e sociais e as suas diferenças, inclusive as geracionais. As cartas provenientes de Portugal são carregadas de sufocamento e tensão; contam sobre o tumulto e o caos existentes: a morte violenta do pai “*morto pelos trabalhadores*” (1980, 27). Trazem o lamento da mãe, latifundiária decadente; trazem o *peso* que sentem aqueles sobre quem se abateu uma tragédia familiar e nacional. Se, por um lado, Marina ressentir-se com os caminhos que a *revolução* toma, por outro lado, os seus filhos vêem a referida revolução como necessária, embora ainda com destino impreciso, “procurando o ritmo certo desta festa ainda indecisa acerca de qual dos caminhos seguir [...] oportunidade rara ou única de ver voltar uma daquelas páginas do livro” (1980, 123).

Os monólogos, tanto de Estela como de Moisés, revelam as suas posturas de servidores. Exemplo disso é insinuado, através da anaforização do verbo (aspecto de *leveza*) que ressalta o passar do tempo sem mudanças para a condição servil de Moisés: “Vi espeques no sol-poente e vento ao dia seguinte, vi vir a força [...] vi andar o temporal [...] sem nunca jamais ser livre, conhecer um pouco o mundo, fosso da moral de alguns, eco estrondoso dos ricos” (1980, 65).

Outras formas da fala de cada personagem, como as cartas, igualmente ainda não promovem a comunicação de desembaraço desejado. As elucubrações fantasiosas de Jó, o imaginário da criança que é Tiago misturam-se com as cenas da morte do pai. Sobressaltado com o assassinato de Francisco, Tiago tem sonhos ou visões, próprios da fantasia infantil “voltou a dormir pouco, o lobo com cara do pai veio lambe-lhe a orelha” (1980, 81).

Às tensões portuguesas contrapõe-se o teor das cartas de Marta que, vindas de Veneza, trazem ar de liberdade, convívio com a arte, beleza... São leves, pelo tom bem humorado, com longas descrições de quadros e

impetuosas reflexões sobre pintura. Contudo, irreverentes, têm o *peso* do sentimento por “não poder fazer mais nada pela chamada pátria” (1980, 30-1) que, àquela altura, os missivistas acreditam ainda estar sob o jugo da ditadura. A narração minuciosa sobre arte dá, assim, uma medida da diferença de interesses, entre o espaço português (*peso*) e o de Veneza (*leveza*): “tens de voltar para te mostrar todas as descobertas. Oh Venice! Venice!” (1980, 176).

Tal procedimento, contudo, atenua o *peso* da visão de mundo dos missivistas e dos monologantes. Ao lado disso, há ainda a *leveza* advinda do discurso poético de J.C. e do ritmo cadenciado da fala de Moisés, ou da rima da de Estela. A *leveza* da linguagem, nesse livro, resulta, portanto, de algumas *ações* do sujeito da *enunção* (notadamente nos recursos intertextuais e de nível fônico) que se intromete na fala do personagem (principalmente de J.C., Moisés e Estela).

A ironia promove o *peso* que decorre da sua tonalidade desdenhosa evidente. Já agora, a ironia revela-se acentuadamente pragmática, pois, ao situar-se no significante, espera que o leitor concretize o seu significado. Utiliza rimas, ritmo e trocadilhos como sinalizadores, quando, por exemplo, Moisés, que é analfabeto, elabora um discurso poético e filosófico sobre a sua vida de servidor: “a morte não é a mesma para o patrão e para mim, ele foi senhor de si, eu fui servo toda a vida, ele morreu em miséria, eu em miséria vivi. Contudo gostava dele mais que gostava de mim” (1980, 91). O ritmo cadenciado, nesse caso, é em redondilha maior e tom de cantilena: “um ano marés subiram, um ano lutei na guerra, um ano caiu granizo rachando árvores e paredes” (1980, 66); a afirmação repetida de ano dá dinamismo à palavra e empresta-lhe a idéia, também, do tempo transcorrido. As rimas insinuam as diferenças sociais: “tempo para enricar o patrão” ou “eu não sofri nenhuma idéia ruim. A morte será a mesma para o patrão e para mim?” (1980, 67). Tal recurso revela ideologia opressora: como *móveis* da casa, Estela e Moisés sentem-se pertences do patrão, não partiram quando ele morreu, “como Piedade, sem piedade” (1980, 70); o trocadilho dá a dimensão da ironia *intencionada* e que o leitor concretiza. Nas cartas de J.C., as rimas, o ritmo e as aliterações são frequentes, por exemplo, quando J.C., respondendo à carta de André, fala do pai e da pátria, referindo-se a uma má relação “acerca das ruinosas relações do Pai e do país comigo” (1980, 87). Através de Moisés, antigo empregado arraigado ao velho sistema e às tradições, o sujeito da *enunção* se manifesta em novo discurso, de idéias revoluci-

onárias: “Basta olhar o que cá nesta terra se passa para entender as minhas lágrimas, o povo à solta sem trabalhar, pelas ruas a vadiar, a festejar a liberdade, a preparar um primeiro de maio de estalo [...] agora é hora do trespasse” (1980, 92).

Realizado com largueza, esse registro irônico vale-se principalmente da intertextualidade para se expressar, recorrendo a textos eruditos e populares. A ironia posta sobre a questão do orgulho lusíada perpassa desde o título do livro que a princípio parece ser uma homenagem mas que, depois, se revela uma paródia: a anti-lusitânia. Como bem observa Luís de Sousa Rebelo, “o ímpeto antiépico do texto intenta destruir a sedimentação provocada por sucessivas leituras de *Os Lusíadas*, instauradoras de um messianismo nacional, que toma a epopéia como a bíblia do destino português” (1987, 16). Tal idéia é retomada ao longo do texto em trechos de cartas, em referências, como a que J.C. faz a respeito de Santo Antônio “que deixou a nossa capital da “lusitanidade” para ser alguém na vida; diz-se que ao deixar o país sacudiu as sapatas ou sapatilhas [...] a fim de nem pó português levar consigo, tanto pó a pátria ingrata tinha” (1980, 118). O tom anti-épico acentua-se com a idéia de anti-lusitânia. Outras obras ainda são insinuadas pelo personagem, como faz Sônia: “farias melhor se viesses ter comigo em vez de escreveres cartas de amor, como as outras, ridículas” (1980, 125). Sem referir Pessoa, todavia faz a referência ao texto de Álvaro de Campos<sup>30</sup>. De forma semelhante J. C. traz o soneto de Camões<sup>31</sup> ao texto: “saudades daquela leda madrugada, hoje legendária, em que Samuel me telefonou cedo avisando que a coisa começara” (1980, 125-6).

Os processos intertextuais, todavia, não ocorrem somente com textos eruditos. Fugindo dos pesadelos que o atormentam desde que o pai foi morto e que Moisés se suicidou, Jó apela: “afasta de mim este cálice” (1980, 171); tal expressão ultrapassa o sentido bíblico presente em toda a *saga*, para a inflexão irônica que Chico Buarque dá à música popular brasileira *Cálice*<sup>32</sup>. A intertextualidade ocorre também com as rezas e litâneas nos monólogos de Moisés (1980, 95) ou, até mesmo, com personagens de revistas em quadrinho<sup>33</sup>: “que Plutão te proteja, que encontres amigos ou

---

30 “Também escrevi em meu tempo cartas de amor./ Como as outras./ Ridículas” [1935] (Pessoa, F.: 1960, 400).

31 “Aquele triste e leda madrugada./ Cheia toda de mágoa e de piedade” (Camões, L. V.: 1595, 113).

32 “Pai, afasta de mim este cálice/ afasta de mim este cálice/ de vinho tinto de sangue”, 1976.

33 Com o personagem de Walt Disney: revistas Mickey.

ao menos um cão porreiro como Pluto” (1980, 124), em que o trocadilho situa-se entre o tom ‘desembaraçado’ de uma primeira leitura, e o ‘carregado’ de uma segunda. Por vezes, ocorrem provérbios: “em março março-gão manhã de nevoeiro tarde de verão, eu olhava a luz tempestuosa entrando pela janela da sacada sobre o largo” (1980, 93-4), e coloquialismos que trazem o falar popular para o texto: “tempestade em copo d’água” (1980, 223), “tintim por tintim” (1980, 181).

Nesse livro, a relação com a história (*referente* ficcional) é direta. Menos experimental e quase sem adjetivação (embora sem a nuance naturalista de *Cortes*) o discurso tem universo vocabular objetivo.

A metáfora da nau que a intertextualidade com *Os Lusíadas* suscita, empresta precisão ao seu tom dessacralizador. Igualmente é ressaltada a precisão de alguns neologismos, especialmente *Venhattan*, (que condensa uma inventiva espacial sonhada) é palavra-soma fruto de Veneza + Manhattan: “tua fantástica Venhattan” (1980, 188), a terra idealizada por Marta.

Através de imagens claras, a linguagem se faz em ritmo mais veloz, sinal dos novos tempos. Cresce em *rapidez* por períodos mais curtos e diretos. As cartas circunscrevem os assuntos ao seu espaço epistolar mas, pelo próprio efeito da sua correspondência, tecem um fio narrativo que, ao lado do tempo dos acontecimentos (estendendo-se para o período de um ano) contribuem para certa continuidade ao texto. O ritmo que cadencia o texto não neutraliza, porém, o *retardamento* que lhe empresta a fragmentação presente na linguagem.

A troca de cartas entre os personagens é o principal recurso visual do livro. Títulos-síntese abrem cada um dos 50 capítulos e são sintetizadores do teor dos respectivos capítulos. É texto que corre simultaneamente com os capítulos, voz do narrador e, principalmente, recurso da *visibilidade* do texto. Títulos e cartas constituem-se, assim, como dois textos que caminham paralelos: um a cargo do sujeito da *enunciação*, que auto-referencialmente explica e anuncia. O outro, a cargo dos missivistas, fazendo da correspondência (e de mais uns poucos monólogos-diário-sonho) diálogos, que dão conta da *história*. Essas “sínteses” das cartas abrem os capítulos, assemelhando-se aos folhetins do século XIX, ou mesmo os cordéis nordestinos brasileiros. As datas, vocativos e remetentes, indicadores da forma epistolar, são igualmente sinalizadores de uma comunicação em processo.

A capa de Mário Botas, a epígrafe de Eça de Queirós, assim como a dedicatória a Eduardo Lourenço são indicativos visuais da proposta do livro: repensar Portugal à luz da *revolução* de 1974.

As várias versões de um mesmo acontecimento na *multiplicidade* de falas se cruzam e se revelam através das cartas. Esse expediente do foco epistolar<sup>34</sup> pluraliza as primeiras pessoas missivistas, revelando as suas diversas óticas. As cartas são forma de diálogo e também de reflexão e vão gradativamente refazendo a história. As cartas são meio de comunicação à distância que promovem um ténue contacto, mas que alargam a dimensão subjetiva e intersubjetiva dos personagens.

As cartas refletem o discurso ideológico de cada missivista: do poder decadente, do revolucionário, do conformado, do servil. Quando André escreve a J.C., “explicando o que a carta da mãe não contava” (1980, 52), a sua versão é a daquele que contesta o latifúndio. Visão também de uma geração que se contrapõe à anterior: “encontrou os trabalhadores pedindo, chapéu na mão, autorização para falar com o patrão [...] passado um bocado agrediram o Pai em plena rua do monte, o arrastaram, esbravejando [...] acabaram com ele à pancada” (1980, 53). Do mesmo jeito faz Arminda em relação à mãe, tal como Sônia rebate também as idéias de André. Ainda o mesmo acontecimento que é a morte do pai recebe várias versões e *visões* dos vários personagens. Tal processo de complementação ou contraposição entre os missivistas faz o discurso múltiplice.

## O destino do mar dessacralizado

O navegar como destino, a lusitânia como orgulho é o que, inicialmente, evidencia o título *Lusitânia: Os Lusíadas*, de Camões, tomado para ressaltar a oposição de um momento de apogeu e glória de Portugal (cantado pel’ *Os Lusíadas*), contraposto a um momento de decadência (contado por *Lusitânia*). O mar estabelece a intersecção entre os textos (por expressões marítimas, por imagens) e para além dessa aproximação antitética, aquele texto é trazido para esse texto de 1980, dentre outras passagens, no presságio anunciado a J.C.: “dos desastres em má hora anunciados por um velho de venerando aspecto, que ficara entre as gentes do cais, postos em nós os olhos, maneando três vezes a cabeça, descontente, a voz pesada um pouco

---

34 Remonta ao século XVII, contudo o foco epistolar tem aqui especial significação não só por sua redimensão, como também, neste caso, pelo caráter de intersubjetividade na proposta da *saga*.



alevantado, que nós no rio ouvimos claramente” (1980, 30)<sup>35</sup>, retomando ainda esta mesma figura do Velho do Restelo de *Os Lusíadas*, identificado com o velho criado Moisés “com um saber só de experiência feito” (1980, 59). Tudo isto é, a um tempo, resgate e dessacralização do ideal português: “mas isto é outra estória, cômico-marítima” (1980, 30).

“Águas Mil” reúne as reflexões sobre o acontecimento do 25 de Abril: a euforia, o medo; a esperança, o pessimismo; o olhar para o futuro, o olhar para o passado; mas a comum certeza de que nada mais seria como antes. As cartas informam a J.C. sobre o acontecido e clamam pelo seu retorno. O movimento estrutural do livro se faz pelo passar das águas, do navegar, do romper os mares. Diz um dito popular brasileiro que a água lava tudo. Aqui, as águas mil ‘levam’ tudo: o medo, a repressão, a censura, o monopólio. As cartas são datadas de 14/4/74 até 7/5/74, um período de quase dois meses, portanto. Período quando muita água correu, muita coisa aconteceu.

Deixar Portugal ou ficar é o dilema de J.C. Tal resolução abriga uma determinação maior: acreditar ou não em Portugal. Participar ou não da reconstrução da pátria. “Pátria para sempre passada”, antecipa a epígrafe que abre o livro. A visão pessimista determinada pelo momento histórico leva J.C. a justificar a sua fuga forçada: “lusitano destino navegar mesmo contra a maré” (1980, 32). Essa ultrapassagem de fronteiras enfatiza o rompimento de J.C. com o pai e com a pátria. No fim da missiva aos pais, diz: “vosso filho são e mais ou menos salvo” (idem). Salvo de quem? De quê? pode perguntar o leitor numa segunda *constituição de sentido*.

Apesar de saber o barco em naufrágio, o marujo J.C. está disposto a soçobrar com ele: “a chamada responsabilidade de ganhar o pão diário, de ajudar a sustentar a [...] famigerada família sem salvação possível” (1980, 228). Marta por sua vez declara: “a revolução já não me chega, não me serve de álibi para sacrificar uma vida inteira em nome de idéias [...] quando a esquerda for vítima do seu triunfalismo infantil e acaba por ajoelhar diante dos credores” (1980, 232). O distanciamento torna oportuna a visão crítica mais pura, diz Marta. Há que olhar Portugal de frente.

O mar interpõe-se entre a permanência e a vontade de mudar pois *navegar é preciso*. O Portugal que “navega” em águas revoltas é “nave que ora

---

35 O texto de Camões: “Mas um velho de aspecto venerando/ Que ficava nas praias entre a gente/ Postos em nós os olhos, meneando/ Três vezes a cabeça, descontente/ A voz pesada um pouco alevantando/ Que nós no mar ouvimos claramente” (1572, Canto IV, 94).

ala para vante de barlavento, ora descai em sotavento e nós com ela” (1980, 142). A metáfora insinua ironicamente os tempos do Portugal ‘valeroso’ e conquistador e ressalta a frustração perante os ganhos da *revolução*.

Nas intempéries do “Setembro Negro”, Portugal é nau que balança. Ciente disso, André “limita-se a aguentar o barco no balanço” (1980, 166). Também Marta enxerga o balanço pelo qual passa Portugal. A mudança exige outros comportamentos; “a pesada herança está na passividade acumulada, no parasitismo das classes dominantes e, por imitação, das dominadas [...] se perderes tudo talvez de facto ganhes” (1980, 173-4). Urge mudar as situações de privilégio.

J.C. pensa que “o folclore revolucionário tem servido para pôr em cena alguns fulanos sem mudar muito ou nada. Fogos idos, touros corridos [...] pouca cabeça, muito quartel” (1980, 198). Portugal é barco e J.C. o seu naufrago que diz: “não existe safa desta nave perdida” (1980, 187). Numa segunda *constituição de sentido*, estabelece-se relação entre a conquista e o poder do Portugal do passado, desbravador dos mares, e o naufragar desse Portugal do presente. O leitor ainda pode inferir uma possível expectativa criada em torno da revolução e, agora, desencantada: “A nau do Estado [...] ei-la aí a pique enquanto estes palpavos-malandragem ainda pensam em termos imperiais.” (1980, 196). A diáspora que a ditadura provocou só revelou “gente sobrevivente, não raro subserviente ou com parva vaidade” (*idem.*).

Sentindo-se definitivamente distante do sonho da nau conquistadora, optando pela realidade, J.C. pensa: “e se lá nessa Veneza etérea onde passeias o teu esquecimento dos que aqui agonizam, nesta retoeira infecta, tens tempo para ler a despedida deste dantes cavaleiro andante, agora sedentário-sedento sem saber por quanto tempo” (1980, 235)<sup>36</sup>. O futuro continua por vir, como em *Cortes*: “verei, verás, verão, veremos” (*idem.*), só que agora em plural, a dois... A vida não se fecha para J.C., assim como o destino, o futuro, também não. Nem mesmo a *saga*, que terminaria em *Lusitânia*: síntese. Prosseguirá sim, é anunciado; o fragmento da carta à Marta é epílogo da epistolagem<sup>37</sup>, porém não da ficção, nem da vida.

A *revolução* aconteceu na cabeça das pessoas? Marta rebeldemente afirma: “Estou farta de fanatismo febril, de manobras de curto alcance que

---

36 J. C. intertextualiza Camões: “Se lá no assento etéreo, onde subsiste./ Memória desta vida se consente/ Não te esqueças daquele amor ardente/ Que já nos olhos meus tão puro vistes” (Camões, L. V: 1595, 114).

37 O termo é um neologismo de Almeida Faria.

começam a não convencer ninguém” (1980, 239). O NÃO com o qual Marta fecha o livro é dirigido a J.C., mas, também, ao processo revolucionário pelo qual passa Portugal. A imagem do barco em *Lusitânia* tem a significação metafórica da árvore de *A Paixão (sólido lenho)*, referida no primeiro momento da *saga*. Os ventos mudaram a idéia de solidez, os valores estão agora abalados. A árvore tomba? a nau soçobra? são “maus presságios que o leitor depois verá” (1980, 223).

## **COM OS VENTOS DA DEMOCRACIA: *CAVALEIRO ANDANTE***

Último livro da tetralogia lusitana, *Cavaleiro Andante* (1983) encerra a *saga* do clã dos latifundiários dos Cantares. Antes concebida como trilogia, a *saga* estende-se em mais esse livro, que é o tempo de um governo de esquerda em Portugal. O texto (tempo ficcional) encerra-se em novembro de 1975, quando o país consegue inflectir para o socialismo democrático. É escrito e publicado quando já sopram os ventos da democracia.

Pelas epígrafes que abrem o livro e pela estrutura narrativa desenvolvida, é percebida a intertextualidade de *Cavaleiro Andante* com a novela de cavalaria *A Demanda do Santo Graal* (Séc. XIII). O mito do Graal é retomado, atualizado e redimensionado relativamente à realidade político-social contemporânea. Desde o título, a procura do Graal é insinuada e depois vivenciada por cada personagem que busca o seu próprio caminho e que procura *defender a viúva e os órfãos*.

São os mesmos personagens dos três livros anteriores, dispersos pelas circunstâncias de “um país em frenesim político” (1983, 19). Os seus movimentos fazem-se em função da perseguição, por cada um, da sua própria felicidade e, também, em função da defesa da família decadente: a viúva Marina e os órfãos menores, Jó e Tiago. Texto sobretudo epistolar como *Lusitânia*, *Cavaleiro Andante* resolve-se ficcionalmente através das cartas (além de alguns poucos monólogos e diários) que são trocadas entre pessoas de espaço, agora, ampliado: Portugal, Veneza, Brasil e Angola. Também em estrutura fragmentada, este último livro da *saga* desenvolve-se, porém, em 60 capítulos. Diferentemente dos três anteriores, não se divide em partes, explícita (*A Paixão* e *Lusitânia*) ou implicitamente (*Cortes*).

### **O contraponto com a História**

No correr das cartas e dos monólogos, são feitas referências pontuais ao Portugal de 1975, momento em que o país se encontra parcialmente sob a liderança de governo de tendência, em parte, comunista. *A revolução* é referente propulsor do comportamento dos personagens. O quadro cultural muda nesse clima revolucionário, “pessoas passam o dia a ler jornais, ouvir rádio, ver TV para entenderem [...] revoluções são assim, quem não gosta vá embo-

ra” (1983, 29). Gradativamente, os hábitos mudam: “fadros e touradas, símbolos do nosso antigo regime, são agora mal vistos” (1983, 30). Tabus são quebrados, até mesmo é diversa a postura da mulher ante a família, a sociedade e a vida. Quando Arminda se indispõe com a sua mãe, são trazidos à tona costumes, inclusive sexuais, considerados ultrapassados e que revelam a condição de inferioridade da mulher da geração de Marina. As pessoas começam a procurar outras alternativas de leituras e hábitos, inclusive religiosos. Afora a proximidade do final do século, André até questiona se não seriam tais mudanças devido “a vinda de africanos e retornados, de brasileiros exilados que acreditam em candomblés e outras candombuices?” (1983, 42).

Passa a haver maior animosidade entre ricos e pobres, ou melhor dizendo, entre ex-ricos e trabalhadores. Também as pessoas pobres já não conseguem aceitar passivamente os privilégios de uns. Tiago vive assustado pois a sua “rua está cercada por rapazes com raiva de a gente viver em casa própria enquanto eles dormem em buracos sem luz nem água” (1983, 107). A agressão e a posse são formas rotineiras de reação nos tempos de 1975.

Com a reforma agrária, a insegurança aumenta dia-a-dia para os donos de terras. Os trabalhadores já não aceitam mais aquela antiga relação quase feudal entre patrão e empregado, “não é que tudo estivesse certo antigamente” (1983, 36). O conhecido desespero por perda das terras, por perda dos recursos, suscita o êxodo de muitos portugueses ricos para outros países, particularmente para o Brasil. Outros ex-latifundiários não resistem à perda dos bens, da autoridade, do poder; “houve suicídios não dos pobres como outrora, mas de alguns ricos” (1983, 33). A família dos Cantares tem as suas terras expropriadas. As duas gerações (os filhos e a mãe) encaram o fato de modo diverso; enquanto Marina, inconformada, sente-se vítima, André constata o inevitável da situação: “deixei de ser preciso para dirigir os “ingrícolas” (1983, 40). É uma situação que a ficção relata e a história registra.

Na mesma época em que Portugal faz a sua *revolução*, o Brasil vive na ditadura militar<sup>38</sup> e algumas referências são feitas a respeito disso, nas interações que a ficção faz com a história. O êxodo para o Brasil acontece em massa, por aqueles que fogem da “revolução e, salvo alguma exceção, [...] acreditam em contragolpes incríveis” (1983, 191). Os portugueses saem

---

38 A ditadura militar no Brasil começa em 1964 e dura 20 anos.

de um país libertado de 46 anos de ditadura e vão para outra ditadura. São os ricos do antigo regime, inconformados com a nova situação. Ficcionalmente, André pensa que, com o descalabro social e familiar, uma forma de sobrevivência é a emigração e o Brasil, o lugar mais oportuno. Poderá enviar dinheiro para o sustento da família, fazer como muitos outros “emigrantes cujas divisas sustentam o país” (1983, 40). Ao falar da sua própria emigração, André observa para Sônia: “se não gostar do Brasil por causa dos militares, irei logo ter contigo” (1983 *idem.*, 40).

A percepção de que o poder apenas mudou de lado, passou para as mãos do Estado, não demora muito de ser absorvida. Como nota Arminda, “os trabalhadores agora ganham mais mas as terras não são deles, são do Estado [...] alguém extinguiu o latifúndio? [...] apenas não é privado” (1983, 198). A sensação e o clima de 1975 é de desastre social. “Numa parede do aeroporto de Lisboa apareceu escrito: o último que sair da cidade apague a luz” (1983, 39).

A questão dos retornados é dolorosa e angustiante. Por conta da descolonização, Lisboa incha com os retornados. Ficcionalmente, J.C. observa na carta para Marta: “Dentro de dez dias será a independência de Moçambique, atrás da qual está Angola. Os portugueses [...] fogem agora para onde? Lisboa está cheia de refugiados” (1983, 80). Acrescenta dias depois, na data da independência de Moçambique: é “uma descolonização terrível por tardia, com regresso à metrópole de milhares de civis ressentidos e militares com sonhos maus de montes de mortos” (1983, 130).

O descalabro lisboeta é talvez menos grave do que a descolonização traumática pois, segundo Sônia, “a transição tem sido mais caótica, para não lhe chamar catastrófica” (1983, 57). Pessoas que construíram toda uma vida nos países africanos repentinamente vêem-se ameaçadas e muitas abandonam tudo o que possuem ou simplesmente desaparecem; o momento em Angola é de *grande debandada*. Sônia, angolana que vibra com a libertação do seu país, não pode deixar de participar desse momento único, apesar do posicionamento dos grupos radicais. Todavia escreve a André: “vivemos no pavor de uma bala perdida [...] é frequente um grupo ir de noite buscar gente indefesa para execuções sumárias” (1983, 43). Depois de Moçambique, é a vez da independência de Angola: “o colonizado aprendeu com o colonizador [...] podem declarar a independência à vontade, mesmo à revelia dos acordos de paz” (1983, 216). Nas ex-colônias, a descolonização traumática faz a vida quase impossí-

vel. Tenta-se apagar a memória colonial que, no entanto, continuará não se sabe por quanto tempo na língua, na arquitetura.

Esse período do governo de esquerda em Portugal é uma fase em que se fica, como pensa J.C., numa “mansa demência [...] entre esperança e desespero, alegria e medo” (1983, 71). A euforia suicida faz com que monumentos sejam destruídos em nome de uma nova construção e denúncia de idéias que a nova liberdade permite em “murais que a invenção diária faz crescer” (1983, 72). Constantemente, há desordens, explosões e revanches; já não causam surpresa, mas aumentam a insegurança e o medo, “de dia sobressaltos seguidos, à noite tantos tumultos de que sobram sabores frios, travo” (1983, 172). Até mesmo na igreja há cada vez menos gente. Esse país, nau que singrou os mares em força e conquista, agora é “veleiro pirata arruinado entre a tralha que resta da batalha” (1983, 117). A situação chega a ponto de pessoas que queriam mudanças considerarem exaustivo, inclusive J.C., um defensor da nova ordem: “a anarquia sabe bem durante uns tempos, ninguém a aguenta sempre” (1983, 79); e André acrescenta, em 24/06: “a fase revolucionária foi antítese da anterior, mas a síntese está à vista” (1983, 124).

No dia 11 de novembro, André é internado passando mal; historicamente esta é a data da independência de Angola. A morte de André é coincidente com o 25 de Novembro de 1975. É libertação simbólica (ou morte) de um sistema, libertação pela democracia. Depois do 25 de Abril, o 25 de Novembro é o novo ‘thermidor’: “a cisão definitiva num país dividido pelas ideologias” (1983, 308). O partido socialista assume o governo, com a ajuda do Grupo dos 9. Novos tempos para a história de Portugal, como sarcasticamente diz Marta em carta para J.C.: “assistimos ao fim da época épica dos cravos” (1983, 315). Duplamente anuncia o fim de uma fase da história de Portugal e o fim da *saga* ficcional.

### **A lógica da *saga***

O título do capítulo que abre o livro – Quadrívio – anuncia a encruzilhada dos quatro caminhos (Portugal, Veneza, Brasil, Angola), percurso dos personagens nas suas buscas no ano de 1975; mas, por outra leitura, o título pode significar o sonho do espaço imperial que está no imaginário do português. Também aponta o percurso de J.C., desde o momento ficcional anterior (livro anterior): “anda demasiado ocupado em ajudar a sustentar os seus sustendo a queda do clã assustado sob os fogos cruzados” (1983, 12).

A lógica da *saga* firma-se pela relação tempo/espço e pelo fazer dos personagens. O *clã*, elemento estruturador da *saga*, desmorona-se em *Cavaleiro Andante*, depois de ter sido forte em *A Paixão*, ameaçado e ferido em *Cortes* e atingido em *Lusitânia* pela morte de Francisco, o seu patriarca.

As relações entre os diversos elementos da família vão mudando, consoante a mudança dos tempos. A idéia de sucessão, própria da *saga* e presente na ideologia do clã, é desfeita por André, o herdeiro: “descobri a solidão quando o pai morreu e me sentei no lugar dele, patriarca sem poses nem vocação, sério por obrigação [...] fiquei sem forças para assumir o papel de chefe responsável pelo bem-estar familiar” (1983, 173). A cadeia sucessória é interrompida, seja por impossibilidade de saúde, seja por convicção ideológica, seja ainda por visão diferenciada do sentido da vida.

O final do clã se anuncia não só pela estrutura temática da *saga*, mas também pelo pressentimento dos personagens, como Arminda, consciente de estar “ante a desgraça do clã” (1983, 197). Tal como pensa André: “a história tem uma certa lógica, e tal como o meu bisavô comprou os Cantares barato demais a um falido marquês ou conde, a nós chegou a vez de ver de novo a herdade mudar de mão seguindo a via crucis que passou o poder dos nobres primeiro à burguesia, depois ao poder do Estado” (1983, 175). Num crescendo, os prenúncios da morte de André, a desagregação da família, a perda das poses apontam a morte do clã; os prenúncios da saturação política apontam o fim da *saga*.

Devido à sua estruturação fragmentada, a lógica da *saga* revela-se, também, através do contaponto com a história. A decadência do clã caminha simultânea ao acontecer histórico e Marina escreve para André: “por todo o lado reina a injustiça e deve estar perto o dia do apocalipse” (1983, 206). Depois, J.C. escreve a Marta: “André piora cada dia e aqui há grande agitação política, num crescendo de violência” (1983, 279). Cresce o efeito simbólico da estrutura em contraponto. O texto chega ao clímax e final: a morte de André é termo de sofrimento e libertação, como o 25 de Novembro representa o momento da libertação que não aconteceu no 25 de Abril. A morte de André é “morte” do clã, cisão definitiva com um tempo passado. Na *interacção* entre a ficção e a história fica explicitado o plano da obra: a *saga*.

A consciência dessa escrita é afirmada por J.C., o poeta, que escreve: “escolhi esta desordenada demanda de um talvez falso fim [...] porque no fundo espero cair um dia do alto desses jactos cuja vantagem é não deixarem feridos quando caem” (1983, 269). Mais adiante diz: “Não serei eu o cronis-



ta de nenhuma epopéia, para epopéia temos os Lusíadas e chega. Tento entender apenas o lado invisível disto” (1983, 280). Almeida Faria não escreverá a epopéia, mas com a *saga* lusitana escreve a *negativa epopéia*, “canto onde [canta] contudo os que se vão afogar e insistem em nadar sem saber para onde [...] contra mares há muito navegados” (1983, 55-6).

## As revoluções da linguagem

O olhar pessimista sobre o mundo imprime *peso* a *Cavaleiro Andante*, um romance realizado por cartas e alguns monólogos e reflexões, tal como o anterior, quando os problemas existenciais levam ao questionamento de “que miséria nos espera, para a qual não há remédio?” (1983, 305).

Acentua-se o caráter sarcástico e mordaz da ironia, como ressalta a desalentadora expectativa do personagem André, que diz amargamente: “vim, vi, e saí vencido”<sup>39</sup> (1983, 170). O mesmo se observa na fala de J.C. sobre o Tejo, antes rio que conduziu os navegadores, hoje “Tejo monótono e mutável, trazendo, levando areias e sargaços e mastros e dejectos e desastres” (1983, 56).

A presença do sujeito da *enunciação* cresce, toma novas dimensões e faz avançar o processo irônico num discurso paralelo ao discurso grave do personagem: “Dantes havia entre nós, remediados, e os pobres, relações amigáveis apesar de desiguais, de certo injustas, mas não por nossa culpa. Culpado seria o sistema, a sociedade que não criei nem ajudei a manter. Fui vítima como eles” (1983, 38). No mesmo tecido textual os dois discursos coexistem (o do personagem e o do narrador), dando espaço ao leitor para atribuir novos significados aos significantes. Frequentes observações fazem-se informação, por um lado; pelo outro, deixam o *vazio* para a realização da ironia: “os trabalhadores não estão dispostos a viver em casa sem eletricidade [...] mesmo de graça” (1983, 36). A ironia é sarcástica, séria. O narrador conta o Portugal decadente, ao contrário de Camões que o cantou heróico.

O *peso* é igualmente percebido em algumas ocorrências da intertextualidade onde a coexistência e, por vezes, conciliação de um registro erudito com outro popular aproxima diferenças culturais, sociais e religiosas. Quadrinhas, adágios, notícias de jornais somam-se a textos de

---

39 Em contraste com a célebre frase de César: “veni, vidi, vinci”.

Gil Vicente, Fernando Pessoa, Camões, neutralizando a distinção cultural entre o popular e o erudito. Aproxima dois textos (o camoniano<sup>40</sup> e o popular) no *slogan*<sup>41</sup> político; consegue assim, pela ironia que a intertextualidade enseja, “cantar” a situação de descabro em que se encontra Portugal em 1975: “Lisboa entregue à bicharada, ao lixo, aos ratos, Lisboa descansando das manifestações diárias, dos punhos fechados do povo unido desunido que julga jamais será vencido no naufrágio geral [...] onde canto contudo os que vão se afogar e insistem em nadar [...] contra mares há muito navegados” (1983, 56); sintomaticamente no capítulo 13, Tiago fala das crenças populares em torno de Santo Antônio, também invoca o santo através do *Auto da Índia*, de Gil Vicente (1983, 70); ou quando as crenças se misturam com as superstições, como nas rezas contra mau olhado: “Leva o que trouxeste [...] volta às profundas donde vieste” (1983, 170); ou no provérbio: “gostava de viver, depressa e bem, embora depressa e bem haja pouco quem” (1983, 18); ou nos adágios populares: “Ladrão que rouba ladrão tem cem anos de perdão” (1983, 170); ou, ainda, nos anúncios de jornal, como na página 193.

A par das reflexões sobre a condição do país, ou sobre angústias existenciais, as cartas, muitas de amor, fazem o texto leve e suave, onde o lirismo pontuadamente ocorre, inclusive pela freqüente intertextualidade com a poesia de Camões, ou Fernando Pessoa, ou Rilke. Algumas cartas, pelo seu tema amoroso, insinuam a intertextualização com as cartas de Sórora Mariana Alcoforado<sup>42</sup>, como aliás a observação de Marta sugere ao leitor, exatamente por a elas se referir: “as cartas da lusitana freira Mariana que a gente lia às escondidas na escola”<sup>43</sup> (1983,85). Particularmente nas despedidas entre os amantes J.C. e Marta, André e Sônia ou mesmo nos desbafos de Arminda, ou nos devaneios de Jó, ocorrem trechos eróticos, que emprestam *leveza* à linguagem pela suavidade da sua abordagem. J.C. escreve a Marta: “saudades e o mais que sabes” (1983, 75), ou “a hora ideal do amor é de manhã, na levantada, para ficar com alegria todo o dia, o corpo leve, aéreo, puro éter” (1983, 128); ou Marta para J.C.: “espero e

---

40 "Por mares nunca de antes navegados" (Camões, L. V.: 1572, 53).

41 *Slogan: O povo unido jamais será vencido*.

42 Bernard Bray e Isabelle Landy-Houillon atribuem a autoria das cartas ao francês Guilleragues; vide a edição das cartas de 1983.

43 Como um exemplo das cartas de [Sórora Mariana Alcoforado] Guilleragues: "Porque não havia de nascer noutra país?! Adeus, perdoa-me. Já não me atrevo a pedir-te que me ames... Vês a que estado me reduziu o meu destino! Adeus". (1669, Carta II, 31).

tarda à tua exilada que te sente a falta e abraça por sobre todos os canais, farta de relações epistolares” (1983, 254). *Leveza* ainda têm alguns momentos relacionados com fantasias ou peraltices infantis de Tiago: “Gosto de olhar as estátuas e mais que todas a Virgem, ao colo o Menino rindo, aos pés a lua e a cobra viperina, boca aberta, língua curva, abocanhando a maçã com a sua denteça” (1983, 170).

Nesse texto, pode ser percebida a *intenção* da invenção verbal que aliteraões, ecos, anaforizaões, rima, ritmo ressaltam em expressivos recursos da linguagem do verso. Realiza brincadeiras com as palavras que condizem com o perfil do personagem: “três homens representando criados de libré, ao meio um mulato serve café, um daqueles da Guiné cujo pé cheira a chulé” (1983, 49), pensa Tiago.

As cartas que armam a trama textual de *Cavaleiro Andante* pretendem o diálogo, mas a fragmentação faz com que sejam “monólogo que inultilmente tenta ser diálogo, confissão sem confessor, vontade de contar” (1983, 250). Apesar desse aspecto de *retardamento*, o texto ganha em *rapidez* pela possibilidade de acompanhamento do fio da trama, pela clareza das descrições e reflexões sobre a pintura e a música (apesar de longas e detalhadas). Datadas e em cronologia, as cartas trazem as notícias do acontecer, familiar e histórico; essa estrutura textual possibilita vários caminhos de leitura: pelas datas das cartas, pelos remetentes e destinatários, pelo assunto das missivas. A fragmentação é suavizada por essas possibilidades de engendramento de uma trama.

Dando maior rapidez ao texto pelas claras imagens que a intertextualidade promove através de profundas citações, referências e indicações, de tempos recentes ou passados, percebidas inclusive nos trocadilhos, no ritmo e na rima, são apontadas claramente pelo narrador, ou percebidas, na sutileza da linguagem, pelo leitor. São textos de autores portugueses, franceses, ingleses, alemães, italianos, espanhóis, brasileiros: Fernando Pessoa, Camões, Gil Vicente, Proust, Dickens, Joyce, Rilke, Brecht, Goethe, Pasolini, Cervantes, Guimarães Rosa. São também lendas, mitos, adágios populares, textos de cordel, informações sobre o candomblé – “tem que botar macumba/ uma figa e dois anéis [...] só assim meu irmão/ do inferno escapas tu” (1983, 151-4).

O *retardamento* outras vezes provocado pelos experimentalismos da pontuação é superado, já que pontuação pausatória ocorre em equilíbrio com a expressiva, excetuando o momento da agonia de morte, quando a

linguagem de André é fluxo de consciência, sem nenhuma pontuação porque enxurrada de pensamentos, “descambando para o estreito túnel [...] onde barcos ancorados levantam âncoras para regressar à casa comigo sem ti” (1983, 292).

Almeida Faria demonstra a sua inquietação com o que pretende expressar, inclusive afirma através de J.C. que escrever é forma de estar vivo: “Escrevendo resisto” (1983, 238). Insinua a suspeita de que uma só língua não seja suficiente para a plena comunicação ao utilizar expressões nas várias línguas (francês, inglês, alemão) que ocorrem através da intertextualização, citada ou referida, como complementação de um pensamento ou idéia. J.C. afirma que “pensar noutras línguas [...] mostra o relativo e vivo de uma língua que é necessário reinventar” (1983, 271).

Usando de precisão para metaficcionalizar o seu processo ficcional, Almeida Faria revela o seu interesse em comunicar eficazmente, inclusive pela declaração de J.C. de que é “difícil julgar a beleza pela simples razão de que ela não existe em si, existe sim a recepção em nós do que chamamos belo” (1983, 210).

Dentre outros fatores de *visibilidade*, os primeiros efeitos visuais do texto são o desenho de Mário Botas e as duas epígrafes que abrem o livro, apresentando as idéias-propostas, sustentadoras do eixo temático do texto. A primeira, que refere a insegurança gerada pela inversão de valores no mundo de hoje, está contida na citação de Hegel: “O cavaleiro andante que quer defender a viúva e o órfão não tem hoje lugar: são agora a polícia, os tribunais, o exército, o governo que tomam o lugar dos objectivos quiméricos perseguidos pelos cavaleiros” (in: Almeida Faria: 1983, 15). A segunda, que ressalta a busca incessante de cada indivíduo do seu próprio espaço quimérico, vem expressa no verso de Antero de Quental: “sonho que sou um cavaleiro andante./ Por desertos, por sóis, por noite escura,/ Paladino do amor, busco anelante/ O palácio encantado da Ventura!” (1983, 15).

A titulação dos capítulos, geralmente pela referência do nome dos personagens e uns poucos somados ao assunto de que tratam, preparam o leitor para o que o aguarda. Como todos os livros anteriores da *saga*, os capítulos são numerados.

As várias óticas do mundo garantem a *multiplicidade* do texto. Além disso, o narrador é cômico do seu fazer, joga com as palavras e até mesmo

com a estrutura textual: “se eu fosse narrador não te contaria isto na primeira pessoa [...] Sou e serei o que não é, a carta acaba no começo” (1983, 184). No capítulo intitulado “revolução e linguagem”, além do exercício do sujeito da *enunciação*, há a *interação* com o momento histórico quanto às revoluções pelas quais têm passado a linguagem, os costumes, a liberdade de expressão que chega à grosseria, no ano posterior ao 25 de Abril. No final do capítulo, informa o narrador: “dilúvio de insultos ouvidos por JC numa rua de Lisboa” (1983, 91).

Nesse livro, a atitude auto-reflexiva intensifica-se, os recursos da intertextualização ganham espaços novos, onde o narrador parece ter uma mais estreita cumplicidade com o leitor, pois lhe faz chamadas explícitas, dentre inúmeras outras: “Infelizes casamentos sempre foram romances, ao contrário dos *Doze Casamentos Felizes* do nosso nativíssimo novelista” (1983, 258).

Pelas epígrafes anunciadas, pela estrutura narrativa desenvolvida, o processo intertextual entre *Cavaleiro Andante* e *A Demanda do Santo Graal* visa retomar o mito do Graal, percebendo-o no seu caráter místico, aquele da demanda desenvolvida por Galaz, “o puro dos puros” (s/d, 385), redimensionando-o e atualizando-o relativamente à realidade político-social. Nesse caso, a suprema graça consiste na possível realização existencial. Assim, enquanto a novela medieval se constitui como proposta ética de caráter religioso e místico, a narrativa de Almeida Faria é proposta ética de caráter existencial, enquanto busca do sentido da vida. Os processos intertextuais são identificados na negativa epopéia e são constatados na demanda (aqui identificada na *saga*) pela inversão do tom solene de *A Demanda do Santo Graal*, no tom dessacralizado de *Cavaleiro Andante*.

### **A crise de identidade e a busca do “graal”**

O nacionalismo exacerbado, a situação territorial do país no momento da crise de 1975, um certo saudosismo da outra época ditatorial e a insegurança existencial *vivenciada* pelo povo português e pelos personagens de *Cavaleiro Andante* são, talvez, razões que provocam questionamentos de identidade: “Deus teve o bom-senso de criar [Portugal] entre a Espanha já perigosamente Europa e o mar onde está a nossa ‘alma’ a que as direitas chamam vocação atlântica e as curtas esquerdas vocação terceiro-mundista por nos aproximar do sul que ‘descobrimos’” (1983, 212). Na dificuldade de ser Europa, restou a Portugal territorializar-se no mar. As aspas do ‘desco-

brimos' evidencia a relatividade disso, especialmente quando o país perdeu o poder sobre os seus "descobrimientos", "esgotado o vinho o pão a extrema-  
unção último inútil inventário do quinto império não existido senão no sonho sem sentido" (1983, 292). A perda das colônias gera, no português, o sentimento da desespacialização, intensificando a sua crise de identidade, sobre a qual, no seu tom contundente, Marta escreve: "Triste povo envergonhado por derrotas inglórias, [...] complexo de ter deixado escapar um império, de ter largado a carne para ficar com os ossos" (1983, 85).

A expectativa da integração na CEE e as dúvidas sobre a validade ou não disso, agravam esse sentimento crítico "além de assustar a pequena burguesia [...] ao regresso da rude realidade do Fundo Monetário Internacional" (1983,196).

A insegurança do país provoca o desejo de um messias salvador, expresso por alguns personagens como sendo o desejo do retorno de D. Sebastião. O mito, até então só pressentido, é insinuado: "Será que um rei amado [...] em breve retornará? (1983, 13) e, em seguida, desvelado: "Será que o Alumiado trará consigo o abre-te-sésamo da fortuna e progressos? (*idem.*). Com o crescer da tensão histórica e da tensão dos personagens, torna-se mais freqüente a referência da hipótese do seu retorno. A propósito do retorno à glória da pátria, Arminda pensa no "regresso de D. Sebastião ao reino do Quinto Elemento; então a falida pátria voltará ao poder e à glória" (1983, 233). No período de tendência comunista o desespero convive com a euforia, dando idéia de um delírio coletivo: o medo e, ao mesmo tempo, a esperança de que possa afinal chegar um salvador. Sentindo esse fanatismo, J.C. questiona-se: "Será que um rei amado porque louco, incompetente e morto, em breve retornará não para de novo nos lançar em perdidas batalhas mas para nos salvar de todas as desgraças e ameaças de maiores males?" (1983, 20). Mas a certeza de que já não se está em tempos de milagres, faz a ironia do questionamento. Ainda observa: "um paralelo com o gesto desse rei se encontrará na autoagressão que Lisboa se inflige dia a dia [...] com o deixar destruir, arruinar, mutilar antigos prédios, para erguer os monumentos à estupidez" (1983, 72).

A presença do mar, a presença do mito de D. Sebastião são tão fortes nos portugueses que até mesmo André recorda que o rei tinha a sua idade ao morrer. O fluxo de morte de André é "último inútil inventário do quinto império não existido senão no sonho sem sentido" (1983, 292). Outra referência é feita por Marta que diz ser J.C. o seu Desejado esperado (1983, 254). Ela mesma

depois insinua que o rei tivesse partido “para o Brasil onde desapareceu nos brejos do sertão em busca da ‘pedra do reino’ “ (1983, 278)<sup>44</sup>. O presença do mito cresce e toma o leitor: “viria o rei salvar a pátria?” (1983, 235).

A crise de identidade faz J.C. sentir-se “fora de casa, da protetora casca do país de origem [...] mais perto de uma identificação maior que a dada pelo bilhete de identidade” (1983, 78). A crise em que se encontra o país desencadeia a crise de cada indivíduo e a certeza de que “quem permanecer parado numa pátria, em sentido real ou figurado, talvez nunca chegue a nada” (*idem.*). Em meio a tantas inseguranças, a busca de um sentido para a vida, a busca da felicidade marcam os personagens de *Cavaleiro Andante*. A idéia de que cada um faz o seu destino perpassa pelas afirmações, muitas vezes irônicas quanto à vinda do salvador: “trará consigo o abre-te-sésamo da fortuna e progresso ou por nossos pecados é preciso partir à procura da chave que abrirá a cave onde se esconde e não se encontra o Graal?” (1983, 20). Cavaleiros andantes são os personagens que caminham à procura dos seus sonhos, espaços, quimeras. Se em *Rumor Branco* havia a idéia existencialista de que os homens fazem o seu próprio destino, agora, essa idéia, foi acrescida da da existência de uma força superior, “uma espécie qualquer de supremo arquiteto autor do nosso projeto” (1983,176). O fado ou destino passa a ter lugar nas especulações existenciais e permite inquirições como: “em parte somos feitos e em parte nos fizemos?” (1983, 181).

A instabilidade política de Portugal não permite às pessoas uma vida mais voltada para as suas próprias questões, como observa Arminda: “começo a estar farta de viver para fora, de mastigar parangonas de jornais [...] hoje bombas na sede do partido socialista em Lisboa, amanhã que nos aguarda?” (1983,197). Pelas circunstâncias históricas e familiares, J.C. reconhece: “tornei-me ausência de mim mesmo a fim de defender valores alheios, corro o perigo de a sombra não encontrar o corpo a que pertenceu, quando de novo for à procura dele” (1983, 117). Nesses momentos progressistas, acreditar no fado já não serve, diz J.C. amargamente (1983, 30). O desvio da busca da própria felicidade pode significar a perda da hora e da vez de uma oportuni-

---

44 Realmente, o mito de D. Sebastião chegou ao nordeste do Brasil, principalmente nos estados de Pernambuco (Pedra do Reino) e Bahia (Canudos), como informa Câmara Cascudo (1954, 810). Na Literatura Brasileira, Euclides da Cunha refere o mito de D. Sebastião, em *Os Sertões* (1902), ao relatar a guerra de Canudos, na Bahia, quando Antônio Conselheiro fanaticamente defende a volta do rei; retoma-o, também, José Lins do Rêgo, em *Pedra Bonita* (1938), ao referir o fanatismo religioso ocorrido em Pernambuco, e, ainda, Ariano Suassuna, em *A Pedra do Reino*, quando escreve o "Canto Genial da Raça Brasileira" (1971, 625).

dade<sup>45</sup>. O conflito entre o dever e o querer leva-o à confusão entre ato heróico e cobardia. Ante a dúvida existencial, André conclui que “ser consciente não salva ninguém, ajuda porém a limpar o olhar, assim pode evitar riscos imprevisíveis ou sabidos obstáculos.” (1983, 176).

Na procura da felicidade, a relação amorosa é ponto de relevância para esses cavaleiros. O amor resulta da comunhão intelectual, espiritual e sexual. A busca do cavaleiro passa pela tradição do navegar, inerente ao português: “Navegar, navegamos. Graças às navegações nascestes a milhas de mim, milhas que não são só geografia, e tenho de procurar-te nos descaminhos do mar.” (1983, 96). O navegar implica conquista, assim a conquista do amor também é um navegar.

A insatisfação existencial faz parte da natureza humana. Os personagens de *Cavaleiro Andante*, de uma ou outra forma, procuram uma outra maneira de vida, um outro espaço, um outro estar no mundo. São cavaleiros andantes na busca do “cálice” sonhado. Há no comportamento dos personagens, com os conflitos existenciais e místicos que os assaltam, a perseguição de cada um (cavaleiro andante) do seu lugar ao sol. A geração de André, J.C., Arminda, Marta e Sônia procura a felicidade, através do amor, da realização profissional, do espaço de liberdade. Eles nem sempre sabem exatamente o que procuram, como André, “resultado da falta de fé total num objetivo” (1983, 60), ao contrário de Sônia a quem basta “caminhar para algo que dê sentido à vida” (1983, 60). Pela situação de instabilidade em que se encontra Portugal, “por desespero muitos se matam, por desespero muitos cometem erros diários” (1983, 27). Geração mais jovem, Jó, nos seus “quase catorze anos, só sonha com modos irreais de escapar de casa” (1983, 45). Tiago, o benjamim, almeja a segurança perdida. A diferença na situação política entre esse tempo e o da ditadura torna diferentes as duas gerações; J.C. pensa que “na idade dele protestava contra a ditadura, ele e os da sua criação protestam contra a revolução que lhes veio complicar a vida” (1983, 237). Somente para Marina a ânsia de realização não existe; tem nostalgia do passado perdido e se considera “gasta matriarca que depressa desaparecerá [...] nenhuma vontade, nenhuma ilusão, corpo usado, farto de si e dos filhos neste vazío” (1983, 100).

---

45 Idéia de Augusto Matraga, personagem de Guimarães Rosa, no conto “A Hora e a Vez de Augusto Matraga” (1946, 105).



Universos culturais diversos são vislumbrados, através da visão africana de Sônia; da experiência brasileira de André, pelos caminhos do candomblé; do convívio de Marta com a arte em Veneza; e das relações de J.C. com a poesia. Resultado de origens diversas, ou de tendências, experiências e vocações diferenciadas, têm forma diferentes de estar no mundo, priorizando o social ou o individual; a pintura, ou a poesia. A relação com a arte é estreita e marca o caminho de Marta, seu “amor às artes, a atenção à beleza, única coisa que [a] convence” (1983, 199): Tintoretto, Veronese, Boltraffio, Rafael, Bellini, Da Vinci. A pintura está para Marta assim como a poesia de Camões, Fernando Pessoa, Rilke está para J.C.; são para eles forma de estar no mundo. A procura ainda passa pelo caminho de culturas e crenças. Para preencher a sua vida, Marina teve que se “agarrar às reuniões religiosas” (1983, 160), já que, como constata: “nunca gostei de ser dona de casa, igual a ser dona de nada, igual a nada.” (1983, 160). A sua vida vazia de sentido é agravada pela condição de submissão a que se sujeita como toda mulher da sua geração. Sem a crença da sua mãe, a necessidade de apoio faz André, incrédulo, deixar-se absorver, no Brasil, pela macumba e, nela, encontrar alívio. Faz Sônia, solidária a ele, e à falta de outros deuses, prometer: “invocarei o auxílio de quitutas e miondonas em que a gente daqui acredita” (1983, 156).

Mais que segurança e definição de vida, André, a quem cabe a responsabilidade da família órfã como filho mais velho, precisa sustentá-la nesses dias tão difíceis. Além disso, quer a cura para os seus males. Por essas razões, “partiu para o Brasil em busca de melhor salário e sorte” (1983, 127) “convencido a tentar o espiritismo em que quis acreditar e a que as pessoas se agarram” (1983, 192). O Brasil é refúgio, terra exótica, “onde a surpresa é ainda possível” (1983, 94), pensa André querendo angustiadamente uma solução para a sua vida, lenitivo e cura para a sua doença. Procura, em crenças esotéricas, as respostas e a cura que não encontra nos médicos. O sincretismo religioso do Brasil favorece a sua necessidade de ajuda espiritual e ele pensa encontrar, no candomblé, uma forma de escape ou uma solução para os seus males. Como ele próprio admite, “pedia mentalmente auxílio ignoro a quem, por ter esquecido os deuses” (1983, 150). O pressentimento da morte leva-o a fazer de Sônia a dona do seu *kuarup*, forma como, no Brasil, os índios “xinguanos [...] chamam [o] dono do morto, responsável pelo seu enterro digno”<sup>46</sup> (1983, 182). Do destino ou da sina não há fuga, todavia.

---

46 Antônio Callado refere-se ao tema no livro *Quarup* (1966).

Com a morte de André cessa a busca de um cavaleiro andante, “a morte é derrota inaceitável” (1983, 238), segundo pensa J.C.. Sônia “busca razões para continuar a avançar” (1983, 295). Julga estar grávida de André. Uma razão de vida para Sônia? Uma abertura para o futuro deixada ao leitor? “Aos vivos compete recordar ou aprender a esquecer, tentando superar pelo humor as desgraças do dia a dia” (1983, 308). “Que é ser feliz? Que importância tem isso? Onde está a felicidade?” (1983, 318), questiona Marta (que resolve voltar à pátria), mas tais perguntas refletem o próprio sentido da busca de todos os cavaleiros andantes: a busca perene para encontrar a “ilha dos imortais”.

*el pasado puede ser la novedad más grande de todas*

Carlos Fuentes

*E afora esse mudar-se cada dia  
Outra mudança faz de mor espanto  
Que não se muda mais como soía*

Camões



### 3. TRANSGRESSÃO E CONQUISTA: *O CONQUISTADOR*

Sete anos depois do último livro que encerra o conjunto aqui considerado como *saga*, é publicado *O Conquistador* (1990), apresentando diferente proposta ficcional.

Já pelo título, *O Conquistador* enseja a polissemia da leitura. O conquistador é o rei D. Sebastião da história de Portugal, parodiado pelo Sebastião, conquistador amoroso da *história* ficcional; ou é Sebastião, indivíduo como outro qualquer, com desejos e dúvidas que busca conquistar a sua identidade, o seu espaço no mundo; ou ainda, pelo discurso, é o conquistador do espaço ficcional, o narrador do texto. A quem conquistar? nações? mulheres? a si mesmo? o leitor? O percurso passa pela referência histórica, pela dimensão metafísica, pelo processo criador. É uma obra aberta a múltiplas interpretações.

Realiza uma subversão no campo literário quando desloca a atenção do objeto literário para o processo de comunicação. Agora, o texto é leve e comunicativo, alegre e rápido, atendendo porém ao leitor mais exigente quando, por sua estrutura, se verticaliza em múltiplas possibilidades de interpretações, ensejando reflexões a vários níveis.

#### **O contraponto com a História**

Nesse livro, o resgate da história desloca-se do contemporâneo para o passado heróico, para a fase de ouro das conquistas do Portugal ‘valeroso’. Por essa imagem da história do país à qual o seu título remete, no primeiro contato do leitor com o livro, a idéia inicial é a do destemor.

Em seguida, uma aproximação com a história se faz por apropriação do mito de D. Sebastião, através das semelhanças do rei com o personagem central, já que Sebastião é sócia do rei do mesmo nome. As semelhanças são físicas: “louro, entroncado, de olhos claros, curto o nariz, redonda a cara, a

boca de carnudos lábios” (1990, 20), o terem ambos “seis dedos no pé direito”. Ainda as coincidências entre as datas de nascimento e da “possível” morte induzem a uma interpretação à luz da história que a *paródia* dessacraliza, arrebatando o leitor de um tempo heróico, para o tempo presente. O contraponto permanente entre a biografia de Sebastião com a do rei, devido a referências aparentemente banais que os relacionam, fazem pontes com a história, realizando a repetição na diferença, ao destemor do rei em tentar conquistar terras, contrapõe-se o destemor de Sebastião em conquistar mulheres.

Assim a história é lembrada: “Garante a crônica que o astuto rei espanhol e eventual futuro sogro teria dito a alguém: se Sebastião vence, ganho um genro; se morre, ganho um reino. Deu-se a segunda hipótese” (1990, 75). A fama do Rei é questionada, quando tomada a inscrição do seu epitáfio, “si vera est fama”, que a condicional insinua. Essa “declaração de ausência e de presença” promove a conclusão dessacralizante de que “os ossos, supostamente trazidos da África, não são decerto seus. Só raramente a fama é verdadeira” (1990, 77).

Ao retomar o passado remoto, o narrador busca a reflexão sobre o tempo presente. A referência direta à história do 25 de Abril é eventual, mas inerente à vida do personagem e relacionada com um passado ficcional próximo: “A Revolução dos Cravos resolvera as insolúveis guerras coloniais, e o meu exílio perdera a sua razão imediata” (1990, 120). A referência é indireta quando aborda crises existenciais e de identidade.

A re-visitação que essa mais recente ficção de Almeida Faria faz à história é resgate de um tempo anterior para a re-visão do atual. Esse texto realiza a *interação* com o tempo presente para, através da comunicação, melhor compreender o homem deste tempo.

### **A estrutura circular: lendo e re-lendo o texto**

Não é à trama amorosa que o escritor dá a maior atenção, mas à estratégia da escrita, onde a construção textual dá prioridade à estrutura e o personagem-narrador consola-se “por não dizer as patéticas habituais” (1990, 64). Realizada em círculos concêntricos, a estrutura de *O Conquistador* permite inúmeras re-leituras por caminhos sempre novos.

As sete partes do livro revelam etapas da vida desse Sebastião, fases das suas conquistas amorosas, desde o seu nascimento, na primeira parte, até o seu recolhimento, na sétima. Percorre, pela memória, o período de vinte e quatro anos e, pela escrita, o de sete meses.

A estrutura faz o texto ultrapassar as possibilidades das relações, das associações de uma leitura, para oferecer, além dessa possibilidade, a de empreender vários caminhos, recomeçando sempre.

A estratégia da conquista amorosa, “tê-la desafiado para nadar foi iluminação transcendental ou astúcia banal” (1990, 65), é recurso de quem “usava de todas as armas” (*idem.*) para atrair, inclusive o leitor. Simultaneamente, o próprio relato elabora a sedução do personagem e do texto, no tempo da escritura. É o percurso produtor do texto presente, presentificando-se seja através do sujeito do discurso, narrador-personagem que durante sete meses escreve a sua *história*; seja através da estruturação do texto dividido em sete partes, precedidos por sete desenhos de Mário Botas, condensadores de significação; seja, ainda, por sete epígrafes, insinuatoras e, até mesmo, sintetizadoras do *procedimento* produtor. Tais epígrafes provocam reflexões relacionadas com: validade/verdade da obra (*se vera est fama*), característica do discurso (*In speech an irony, in fact a fiction*), referência do número sete (*El número siete, hijo mio, es un número muy importante, ya lo verás*), requisitos de um artista maior (*Madame, to my mind there never was a great artist who was not a bit of a charlatan; nor a great king, nor a god*), propósito amoroso do conquistador (*lo sai, dunque, che questa é la descrizione del nostro amore, che io non sia mai dove sei tu, e tu non sia mai dove sono io?*), relação entre realidade e verdade ficcional (*Il y a peu de relations auxquelles on ne puisse appliquer ce que Strabon disait de celles de Ménélas: je vois bien que tout homme qui écrit ses voyages est un menteur*), e inventiva do texto e sua perspectiva de recepção (*Su libro tiene algo de buena invención, propone algo, y no concluye nada; es menester esperar la segunda parte que promete; quizá con la enmienda alcanzará del todo la misericordia que ahora se le niega...*). Assim, através dos respectivos autores das epígrafes (Vergilius, Defoe, Cela, Dinesen, Manganelli, Diderot e Cervantes), percorre tempos e nacionalidades, que a arte de criar não tem pátria única, é transnacional, universal. As epígrafes apontam a estrutura circular do texto. Tal estrutura promove o recomeçar incessante da leitura, que vai sendo gradativamente insinuada pelo produtor e descoberta pelo leitor.

Todas as fases percorridas nas conquistas amorosas são fases experimentadas de vida: a expectativa, a timidez, o impulso, o ciúme, o prazer, o destemor. Fases de um crescimento que, analogicamente, são fases da aprendizagem existencial, da aprendizagem da escrita. Pelo relato da

avó, Sebastião, o menino, acreditou que “um dia o rei voltaria numa certa madrugada, no meio da neblina” (1990, 23). Sebastião, o adulto-narrador, é “assaltado pelo supersticioso receio de não viver mais que D. Sebastião” (*idem.*); refugia-se na ermida da Peninha para repensar o que fez e o que não fez de si, “só quero repensar, até ao ameaçador mês de agosto” (*idem.*). No mês de agosto (o sétimo da espera e da escritura) é o tempo da morte do D. Sebastião histórico; o vigésimo quarto aniversário de ambos: “de nada mais preciso neste dia do meu vigésimo quarto aniversário” (1990, 24). A primeira e a última partes interligam-se. Através da *história*, se a Parte I anuncia, a Parte VII relata a “morte” de Sebastião na passagem do adolescente ao adulto. Conclusão de uma aprendizagem; pelo discurso, as partes I e VII assinalam o tempo de sedução para o narrador (porque começo do relato-memória) e o propósito de afirmação do personagem-escritor.

Ressaltando que a literatura não se confina a uma única língua, a uma única pátria, ao abrir a Parte I com Vergilius, o produtor retoma o tempo através do código, enquanto prenuncia o destino da ficção que se desenrolará.

As muitas leituras possíveis ocorrem na continuidade de um prosseguir e retornar ao começo do texto, desde a primeira *constituição do sentido* do percurso amoroso, a outras possíveis: da busca da identidade, da ótica do *fantástico*, do processo criador.

Coincidentes com as partes em que se divide o livro, as experiências sexuais e emocionais e, até mesmo, edipianas, na busca incessante e insaciável de Sebastião nas várias fases do seu percurso, sugerem, por suas vitórias e derrotas, alegrias e tristezas, o próprio caminhar de cada homem desde o seu nascimento até à fase adulta. Em outra instância, sugerem a procura da própria identidade do indivíduo. Apontam, ainda, para o caminhar do escritor, desde as suas experiências, suas influências, até à maturidade de estilo. Todo o percurso amoroso foi estratégia necessária para o conhecer-se, inclusive como escritor: “inquieta-me o que me espera. Mas dúvida e desassossego são fiéis companheiros” (1990, 122).

As epígrafes que abrem cada parte costumam um texto *metaficcional*, alusivo e simultâneo ao caminhar de Sebastião nas suas conquistas amorosas e à sua conquista da vida. A cada percurso estrutural complementam e enriquecem as leituras que, num outro recomeçar, se podem realizar, inclusive pontuando a postura produtora de laboração da própria estrutura. Nesse percurso de ir e voltar, uma leitura empreendida através das epígra-



fes culmina na sétima parte com a transmutação de Sebastião, o conquistador de mulheres, em Sebastião, o conquistador da escrita. Dá-se a transformação do *amador na coisa amada, em virtude do muito imaginar*. Os dois tecidos textuais interpenetram-se. Recolhido na serra de Sintra, Sebastião passa a ganhar o seu espaço de escritor, discutindo o seu processo como artista, as razões da escrita, a fonte do imaginário.

Sete é um número muito importante, tal como insinua o produtor, através da epígrafe que abre o capítulo III. Sete significa seis mais um. Seis são os dedos dos pés do Sebastião, são os capítulos da sua caminhada de aprendizagem; um é o momento da transmutação do adolescente em adulto: no capítulo VII, a morte, simbólica e iniciática, é fim de uma etapa; mas a vida ressurge, já que há a proposição de um recomeçar: “volto com euforia à vida que de novo me fascina” (*idem.*).

A sétima é a parte integradora. Sete é um número muito significativo, já foi dito. É o número cabalístico que transmuda o mito: “como se fosse um sol, sete estrelas giram à minha volta. São as Plêiades da constelação do Touro [...] aquele Sete-Estrela me há-de de guiar” (1990, 134). Conhecidas outrora, no Mediterrâneo, como as plêiades<sup>47</sup> dos navegantes, a constelação é guia tomada pelo escritor para protegê-lo. Aí está uma possível *intenção* para a escolha da epígrafe de Cela: a importância do número sete. Por conta desse número, a estrutura provoca o repensar sobre o mito, que a primeira leitura dessacraliza. A idéia de que o conquistador voltará para salvar, desloca-se do povo, da pátria, para o processo criador. O retorno é o do produtor que inventa o texto.

Ao contrário do D. Sebastião, o narrador não morre. Ao produtor, “aquele Sete-Estrela há-de guiar pela vida afora e há-de defender de morrer cedo” (1990, 134). O material imagético flui incessantemente dos sonhos e casa-se com os desenhos do amigo, pois diz o narrador: “seja sonho meu ou desenho do meu amigo que todos os meses me traz novos esboços, ultimamente aparece-me de noite uma figura nua que podia ser meu duplo e que vem em silêncio, calçando luvas compridas, usando na cabeça a mitra dos dignatários e príncipes” (*idem.*). Ao concluir o livro, o produtor não conclui o ofício, já que engenhosamente anuncia a sua seqüência, não só na epígrafe, mas no

---

47 Em Portugal, Plêiades ou Sete-Estrelas. No Brasil, Sete-Estrela, como menciona Almeida Faria. Segundo Câmara Cascudo, a tradição das Plêiades existe entre os índios do Amazonas. No rio Negro, “as Plêiades são chamadas *Cyiuçé, mãe dos que têm sede*” (1954, 822).

próprio relato do escritor recolhido, recebendo novos esboços que, sejam desenhos ou sonhos, são a matéria-prima do seu imaginário.

Historicamente, a conquista não é mais de terras para a ampliação do império. Agora, a conquista é do leitor devido à ampliação das estratégias de comunicação. Escritor e leitor tomam posicionamento no contexto desses anos 90, tal como antes “recorríamos à mesa da braseira, junto à qual abancávamos, ouvindo o vento, nos longuíssimos serões pré-televisivos” (1990, 31). O leitor, assim, vai-se assenhoreando do texto, fazendo a sua aprendizagem de leitura, sob a dinâmica da estrutura circular.

O caminhar do processo de escrita é a aprendizagem percorrida; o caminho amoroso, as etapas das conquistas. Ao fazer a reflexão da sua vida, faz a reflexão do seu processo de escrita, do percurso também desse livro que acaba de escrever e principia porque, por sua estrutura, ao terminar, recomeça.

Algumas reflexões restam ao leitor: o percurso da aprendizagem de um escritor teria sido o percurso *do* escritor? o escritor continuará conquistando leitores como o rei conquistou terras? ficará *encoberto*, como o rei-mito? Pela contemporaneidade da sua obra com esta leitura, somente o tempo poderá dar essas respostas.

## **A conquista ficcional**

O prazer rege os princípios dessa escrita intencionalmente conquistadora de leitores. O prazer pelo humor, pela beleza, pela descoberta dos meandros do texto, através do aprofundamento gradual das *constituições do sentido*. Narrador e personagem, “juntos fomos inventando as muitas maneiras de aumentar o gosto de beijar, numa constante aprendizagem” (1990, 72).

Solta, desembaraçada, suave e alegre é a linguagem desse livro escrito pela ótica bem humorada: “um grande vento continental e quente se levantou e consigo levou os nossos medos para longe, em direção à linha de um azul horizonte marítimo” (1990, 77). A relação do personagem-narrador com o mundo é pela perspectiva da *leveza*: “Assim me alcunharam de Rei da Roca, nome que, quando cresci e comecei a gostar de dançar, deformei em Rei do Rock” (1990, 38).

As experiências sexuais longe de representarem tão somente experiências eróticas, ou mesmo um percurso de uma caminhada de busca existencial, são instigantes exercícios de linguagem, “tombos e solavancos, por

curvas e contracurvas contínuas” (1990, 61). Os trocadilhos são um exemplo desses exercícios que dão lugar ao erótico: “não pensava senão em Kama-Sutras e camas-supras” (1990, 69). A atitude burlesca que leva ao erótico é também tomada em relação com crenças esotéricas: ao ser convidado para participar de determinado ritual, Sebastião recusa, troçando que “mais que os cultos do oculto, preferia contactos concretos e reais” (1990, 117). A ironia trocista e provocadora do riso, arquitetando a dimensão erótica do texto, empresta *leveza* ao tema: “Deus vê tudo, até a minha mão entre as coxas da mestra” (1990, 50). Chega à irreverência e ao deboche, quando Sebastião afirma que a sua “religião era feita dos fluidos e eflúvios, calores e tremores do corpo da professora” (1990, 51).

É opção do autor a coexistência dos registros erudito e o popular, por considerar tal procedimento “menos formal, democrático” (1990b, 46), e conseqüentemente contribuir para o rompimento com o texto elitista, fazendo, assim, a linguagem mais comunicativa. Através do registro popular, é realizado o burlesco, veículo do erótico para a conquista amorosa, processo esse consubstanciado em metáforas e comparações, que evitam o grosseiro, as expressões *kitsch*: “melo e mulher pelo perfume se conhecem [...] a mulher muito doce, não a comer logo toda” (1990, 111). A ambigüidade sintática cria espaço para observações do leitor; o machismo que tal brincadeira faz entender é imediatamente rechaçado pelo personagem como defesa: “injúria supina” (*idem.*).

O registro erudito está na intertextualidade que quase não é anunciada, dependendo do conhecimento do leitor para a sua identificação: “a Parca que tudo reparte tornou-me supersticioso”<sup>48</sup> (1990, 62), ou “as cartas que Clara me enviou, semana após semana, e que nunca me soaram ridículas, tratei-as de modo fetichista”<sup>49</sup> (1990, 79). Esse registro insinua-se, ainda, na utilização de várias línguas para a produção do tecido textual das epígrafes, que impulsiona outras hipóteses de leitura e torna presente a universalidade da literatura.

A *leveza* está ainda no tratamento de troça e graça, dado ao mito de D. Sebastião, numa primeira *constituição de sentido* (essa da conquista amorosa). Tratando desse mesmo mito, uma segunda instância de *sentido* superpõe-se a essa primeira, por estratégia estrutural.

---

48 Intertextualiza o heterônimo pessoano Ricardo Reis [1923] (1960, 242).

49 Intertextualiza o heterônimo Álvaro de Campos [1935] (1960, 399).

O texto é curto, com linguagem ágil, breve, buscando a *rapidez* dos tempos do imediatismo por suas imagens claras, nítidas.

O percurso de conquistas amorosas que Sebastião faz desde o berço até a fase adulta prende o leitor pela *rapidez* da sua *história*, engendrada em continuidade, sem fragmentação, embora o personagem-narrador diga: “a cronologia da minha infância nem sempre me surge nítida” (1990, 35). A atitude do narrador é de reflexão do passado que nos conta: “não sei se chame “jogos” às fantasmagorias com que preenchia o nada da minha vida” (1990, 37). Espaço e tempo avançam harmoniosamente em amplitude crescente: nascimento/ Farol da Roca, infância/ Azóia, pré-adolescência/ Sintra, adolescência/ Lisboa, juventude/ Paris, passagem para adulto/ hermi-da da Peninha (recolhimento).

Uma primeira leitura conduz o leitor, entre divertido e curioso, a uma trama bem urdida. Embora a figura do rei português D. Sebastião seja tomada como impulsionadora do imaginário, sugestionadora do personagem Sebastião, para além da relação paródica com o rei de Portugal, como todas as pessoas, Sebastião empreende o percurso da criança ao adolescente e, deste, ao adulto. Tem os medos, os sonhos, as fantasmagorias e as credices da infância, mesmo sobre as coisas que lhe contava a avó sobre como havia nascido. Passa, capítulo a capítulo, por todas as fases da sexualidade, desde as reações inocentes, às elucubrações com a professora, ao romance nunca esquecido com Clara, às aventuras com mulheres casadas, à experiência/trabalho em narcisismo erótico e, até mesmo, a uma insinuada relação incestuosa com a avó Catarina: “a cumplicidade evoluía entre nós para uma intimidade respeitosa. Não do gênero que liga avós e netos, mas do gênero que pode existir entre certos homens e certas mulheres” (1990, 95-6). Finalmente, chega à busca do sentido do estar no mundo do adulto, à reflexão e conquista da própria vida. Dessa forma, a aprendizagem de vida é perspectivada pela ótica da sexualidade, que engendra o fio da narrativa linear.

O estilo de *O Conquistador* é enxuto e sóbrio, econômico, de significativa *rapidez*. Os *anos de aprendizagem*<sup>50</sup> culminam com o tempo de reflexão onde, recluso, Sebastião deixa emergir o escritor. Do percurso realizado (amoroso mas, metaforicamente, do amor como arte escrita), hoje, voltando-se para o passado e refletindo-o, desde lá, até esse tempo, tal como Pes-

---

50 Da perspectiva da obra, podem ser entendidos como os anos de aprendizagem do próprio produtor no seu mister, como é insinuado na última parte do livro.

soa<sup>51</sup>, percebe a dualidade que existe em si mesmo, entre o que foi e o que agora escreve: “como se o eu não fosse meu, como se não me reconhecesse em todas as ações e amores e diálogos de que se diria que fui protagonista ou que simplesmente tomei parte sabendo-me exterior ou excluído” (1990, 132).

Não mais se reconhecendo no que foi, ele sabe quem não quer ser: “o simples gozador, o engatão preocupado com a satisfação da sua vaidade, o sedutor de lábia fácil” (1990, 130). Na afirmação, presentificam-se as intenções do produtor e também são pontuados percursos para o leitor. Se por um lado a afirmação soa como uma advertência para que o leitor não pare aí, por outro, é uma pista sobre as opções do produtor quanto à sua pretensão de estilo. Ao afirmar que não pretende ser somente o burlesco ou demonstrar a sua erudição, ou as suas possibilidades de conquistas amorosas, o narrador expressa uma possível intenção produtora. Tudo isso é construção do ser, tudo isso contribui para o todo: o escritor que faz o texto. A proposta é de busca permanente. Falando do ser conquistador de mulheres, metaforicamente fala do conquistador da escrita, que vê no excesso uma forma de perversão.

Refletindo sobre esse seu caminhar, o personagem-escritor conclui que a sua proposta de escrita se define pela valorização do imaginário; mais vale o muito imaginar para descobrir o *engenho e a arte*; a sua linguagem precisa é indicadora disso. A valorização do imaginário é, ainda, o que parece sugerir, até mesmo, a espaçada periodicidade das publicações desse autor.

A *visibilidade* ganha foros de transcodificação ao valer-se não só de palavras, mas de desenhos, de espaços brancos, de outras línguas que não só a portuguesa. Os recursos paratextuais ampliam-se, sinalizando a possibilidade de outras leituras. Fazem-se, agora, tecido textual, um texto sobre o outro.

Já desde a capa, o livro comunica em dois códigos, expressos nas imagens claras do título e do desenho. Se o título, *O Conquistador*, sugere simultaneamente várias interpretações, de imediato o desenho-retrato direciona para uma primeira: a relação com o Rei D. Sebastião. Pelo colorido da capa, pela forma estilizada do desenho, assim como pelo título sugestivo, a apresentação do livro convida à leitura. A sua estrutura gráfica (as sete partes, introduzidas, respectivamente, por sete desenhos e sete epígrafes) transparece ao primeiro contato visual, no rápido folhear do livro.

---

51 "No meu próprio caminho me atravesso/ Não conheço quem fui no que hoje sou" [1931] (1960,159).

Os desenhos e as epígrafes somam-se ao discurso; são três textos que correm simultaneamente e, interrelacionando-se, contribuem para a direta comunicação na medida em que acontece a contribuição de outras formas de leitura que a pintura ou a epígrafe ensinam<sup>52</sup>.

Os sete desenhos de Mário Botas que abrem cada parte do livro, assim como as sete epígrafes, em várias línguas, que abrem cada parte, fazem parte da concepção estrutural de *O Conquistador*, sinalizando outras possibilidades de leitura e contribuindo decisivamente para o caráter comunicativo do texto. Tais recursos caminham, simultaneamente, transcodificando o tecido textual, ultrapassando a língua portuguesa, inclusive para outras linguagens, pela intersecção com as epígrafes, os desenhos. São caminhos que possibilitam leituras a vários níveis, onde a recorrência desses expedientes paratextuais concorrem para efetivar a comunicação com o leitor.

A voz *unívoca* do narrador-personagem conduz a trama e faz a *multiplicidade* da linguagem. Além disso, há as “vozes” presentes nas outras linguagens: a dos desenhos e a das epígrafes. Embora aparentemente unívoco, esse texto tem essas outras “falas”, que não são as convencionais, mas que se manifestam, dado o aspecto transcodificado do texto.

Há que ser considerada, também, a relevância da auto-referencialidade como a voz produtora que elabora a *constituição de sentido* que tematiza o processo criador. Essa perspectiva, pode ser constatada, por exemplo, na intertextualidade com Fernando Pessoa<sup>53</sup>: “Continuo ignorando quem sou eu. Se fui quem hoje julgo ser, se sou quem dizem que fui, se nunca serei mais que não saber quem sou ou quem serei, mesmo assim valeu a pena” (1990, 130).

A espessura da linguagem garante o espaço *vazio* para o leitor e o texto não se banaliza, como pode parecer. O texto não se reduz a somente um nível de leitura: atende ao leitor menos exigente, que procura a *história*, e satisfaz ao leitor que busca o trabalho das palavras e seu sentido oculto. Percorrendo tonalidades que vão do burlesco ao sério, atende às várias expectativas, inclusive às daquele leitor do interdito, aquele que lê as entrelinhas.

---

52 Talvez já como um começo desse recurso, em *Cavaleiro Andante*, Marta interessava-se particularmente pela música e pela pintura e interrelacionava-as com a literatura.

53 “Sou diverso do que informe estou” [1931] (1960, 159). Ou “Tudo vale a pena se a alma não é pequena” [1922] (1960, 82) (esse verso último já intertextualizado em *Cortes*).

Alcançando a maturidade, o personagem-narrador reflete sobre o percurso: “se comparo com o meu abrigo na Peninha, a casa do Farol era quase luxuosa [...] onde nos dias de festa se comia e se cumpria o dever de ser feliz” (1990, 31). Nessa última fase, Sebastião assume-se escritor, buscando-se ainda: “Fecho-me sobre mim, volto costas ao mundo demasiado vasto para a minha fadiga” (1990, 127). Por trás do aparente riso/cumplicidade, na busca de si mesmo e do seu espaço, as conquistas são a sua forma de se situar no mundo.

Pela boca de Cervantes, na epígrafe que abre a sétima parte, como que antevê a recepção da obra e instiga o narrador a continuar a escrita. Conclui o tecido do texto teórico da produção, habilmente escrito por detrás do discurso do narrador.

O surgimento do personagem-escritor que, afinal, é o narrador do livro, acontecido na parte sete, faz o leitor mais uma vez retomar o texto e refazer a leitura por esse prisma. O foco ficcional do narrador que conta a sua própria *história*, que “contempla os lugares da meninice”, passa a idéia de um imaginário que resultou de vivências amorosas, de coisas que o narrador ouviu da avó, de sonhos sonhados ou de sugestões trazidas pelos desenhos do amigo. Caminham paralelos: “Eu usava de todas as armas” (1990, 65).

A circularidade estrutural desses textos, garantindo a múltipla *constituição do sentido* pelo deslocamento do *tema* em *horizonte* (e vice-versa), sugere ao leitor uma representação *totalizante*, que é sua tarefa buscar através da releitura dinâmica de uma estrutura circular.

A *consistência*, que garante o *sentido* do texto, permite ao leitor várias inferências de interpretação. Ao falar “fiz o que o Outro não fez” (1990, 133), pode-se pensar: O Outro seria o Sebastião amoroso, que somente correu “atrás de mundos e mulheres” (1990, 133); seria o D. Sebastião que percorreu caminho diverso na tentativa de conquista; seria o *Poeta*, referido em *Cavaleiro Andante* (1983, 280), a propósito de Camões, que não teve enganos no caminho de escritor?

Na epígrafe que abre a sétima parte, o narrador prevê que as conquistas amorosas de Sebastião possam não satisfazer o leitor mais exigente. Um retornar possível poderá acontecer pela via do *fantástico*, com base nos desenhos surreais e nas pontuações da trama e da linguagem. Assim, o narrador alcança, por esses recursos, a “directa linguagem que consegue superar desgastes, defasagens de latitudes, longitudes e idades” (1983, 187), onde as palavras somente já não bastam.

## Da história ao *mito*: o avesso e o resgate

### O avesso

O destemido e jovem rei, que sonhava conquistar terras, morreu em batalha. Pelo prolongamento do relato no tempo, foi tornado *mito*, pois o rei um dia voltaria para salvar o povo português e criar o V Império. Segundo consta, esse rei era virgem. Tomando esse dado da virgindade como mote, Almeida Faria cria o seu personagem paródico, aquele que tem como característica mais forte a *arte* de conquistar todas as mulheres. O produtor está consciente de que “para qualquer arte, já se nasce fadado. Mas nem os fados nem as fadas bastam” (1990, 52), tanto para as conquistas amorosas, como para a conquista da escrita, há sempre alguém ou algo provocador. Esse “alguém” é o *mito* de D. Sebastião, resgatado<sup>54</sup> nesse texto ficcional.

O *mito* de D. Sebastião, institucionalizado ao longo do tempo, hoje se encontra gasto<sup>55</sup> e a desmitificação é sua decorrência natural, tomada como estratégia de comunicação por Almeida Faria. O mote da paródia sobre o Rei Conquistador é insinuado pelo próprio Sebastião enquanto narrador: “dedicar-me em exclusivo àquilo em que o Outro estrondosamente falhara ao manifestar pelo belo sexo uma aversão extraordinária” (1990, 74). Enquanto o Rei imaginava “fúrias batalhas contra os árabes que, do alto do Castelo dos Mouros, desafiavam os seus sonhos de glória” (*idem.*), da mesma forma Sebastião imaginava fúrias batalhas amorosas<sup>56</sup>. A ironia é construída no contaponto entre as atitudes de Sebastião e as do Rei e vai promovendo a dessacralização do último: “por patriotismo fiz mais esse sacrifício e aceitei” (1990, 90).

Fisicamente semelhantes – “os olhos amendoados, os cabelos alourados, a cara oval [...] os membros compridos de mais” (1990, 75) – tinham, assim, a diferença do interesse: o rei, pela conquista de terras; o jovem do Farol da Roca pela conquista de mulheres. Pelo tratamento do Sebastião que, entre galhofa e convencimento, conquista mulheres, passo a passo a leitura do texto vai “avessando” a primeira idéia de bravura

---

54 O retomar de *mitos* é assunto recorrente nessas últimas décadas do século XX, desmitificados ou transmutados, como observa Gillo Dorfles (1965, 12).

55 A propósito da desmitificação, Gillo Dorfles a justifica como resultante de uma *crise do sagrado* na nossa época: “dissolução de uma rica ossatura simbólica institucionalizada no passado, mas já decididamente gasta” (1965, 12).

56 Tal concepção estrutural sugere a intertextualização com “O Desejado”, de António Nobre (1902).



sobre o rei, aquela idéia passada pela história<sup>57</sup>. É portanto o contraste irônico o que desencadeia a reflexão sobre essa mesma história. A movimentação do burlesco ocorre, assim, no dinamismo da troca, da brincadeira e da galhofa. A diferença induz à comparação e à reflexão crítica entre um e outro tempo. Lembrar D. Sebastião por essa ótica não tem mais o propósito sebastianista. Dessacralizado, ele deixa de ser o messias esperado. O resgate da sua lembrança enfatiza a necessidade de a conquista ser realização de cada um.

Pela leitura da dessacralização do mito, a sua retomada não se subordina à vinda de um salvador. Ao contrário, a desmitificação evidencia a descrença no sebastianismo e a busca de outras formas de salvação. Em lugar de um sentimento épico, aguerrido, há o sentimento lírico, a busca do auto-conhecimento, o percurso na construção da vida, as influências, a conquista de cada uma das etapas da vida<sup>58</sup>.

Helena, a conquista amorosa brasileira de Sebastião, “conhecendo algo da lenda desse Rei cuja aura chegara aos sertões brasileiros (1990, 108)<sup>59</sup>, insiste nas semelhanças entre o Rei e o amador. A visão dessacralizante do narrador em relação com o mito faz com que o personagem invente “uma teoria completamente burlesca” (*idem.*), justificando a semelhança através da mãe que, durante a gravidez, olhara para o retrato do Rei: “certas mulheres preferem um tipo de homem inatingível, que lhes dê maior margem à fantasia” (*idem.*). Ao tratar o fato histórico ironicamente, o narrador faz reflexão sobre o Portugal de hoje, onde o mito ressurgiu a cada momento de crise. A relação paródica, que propicia o burlesco entre o Rei e o amador, é criada em torno disso: “por ironia da história, o Rei Virgem passou a ser alvo dos fascínios femininos e, após a sua morte numa derrota ominosa, muito boa gente caíra num masoquismo coletivo que define bem o fraquinho deste país por tudo que seja fracasso, amorismo e misticismo de pacotilha” (1990, 108). Ao brincar com o mito, o narrador revela a fragilidade desse mito.

---

57 Tanto mais que, segundo consta, o rei não gostava de mulheres. Acerca disso, no cordel *Romance de D. Sebastião de Portugal e Gabriel de Espiñosa Pasteleiro em Madrigal*, “achado” por Almeida Faria, há uma estrofe que conta o que a história menciona: “Tomou horror às mulheres/ cujos olhares evitava/ educado pelos padres/ achava-as a causa do mal/ que sofria em sua carne/ e o tornava incapaz” (1983b, 77).

58 Miguel Esteves Cardoso (1982), ao refletir sobre o sebastianismo, considera que ele se manifesta de forma épica em momentos de debilidade histórica.

59 O mito chega ao Brasil como lenda, passando do *fabuloso* para a tradição popular. É a camada popular quem lhe dá espaço a ponto de tomá-lo até mesmo em episódios de fanatismo. Câmara Cascudo refere como aconteceu em Pedra Bonita (Pernambuco), onde se sacrificaram crianças para que o seu sangue fizesse ressurgir o Rei (1954, 811).

## O resgate

Ao lado da inflexão irônica há o *fantástico*, sempre que ocorre, como diz Tzvetan Todorov, a hesitação no leitor, promovida pela ambigüidade: *realidade ou sonho?*, *verdade ou ilusão?* (1968, 30). Inicialmente firmada com o estranho nascimento do personagem, essa hesitação é, depois, permeada ao longo do texto através de observações ou fatos e incidentes que ocorrem. Toda a trama que se desenvolve ao longo do relato faz referências ao ocorrido, aqui e ali, mantendo um clima *estranho*. No caminho da aprendizagem, o nascimento do personagem Sebastião é revestido de mistério. É o narrador que não tem a memória vivida do seu nascimento, tem a memória de oitiva, a daquele acontecimento que conheceu através dos relatos da avó Catarina e, por isso, acreditou “durante muito tempo ter vindo ao mundo de um modo diferente de toda a gente. Foi minha avó – e as avós nunca mentem – quem me meteu esta idéia na cabeça” (1990, 15). Na observação, percebe-se a insinuação que vai promover a ambigüidade necessária ao *fantástico*, enquanto ocorrência de acontecimentos que parecem sobrenaturais, mas provocam a hesitação do leitor: realidade ou imaginação? O narrador, a partir do que ouviu da avó, alimenta o elemento fantástico: “o faroleiro João de Castro tinha ido à praia da Adraga apanhar polvos, quando deu comigo metido num ovo enorme, com a cabeça, as pernas e os braços de fora” (1990, 15); simultaneamente, insinua o contrário: “nunca na vida meu pai desmentiria a sogra, que não lhe perdoava a pobreza” (*idem.*). Assim, o imaginário é o da criança cheia de fantasias a quem, até em adulto, “muitas vezes, hoje mesmo, os sonhos trazem imagens da catástrofe” (1990, 17). É a observação do narrador que promove a desmistificação. A avó Catarina, figura de mistério, poder e magia, “viria a ser decisiva na minha vida. Desde que me disse como nasci, devo tê-la considerado uma deusa tutelar”. Influencia no processo criador por ter sido a criadora do inusitado, deusa tutelar, aquela que o fez acreditar na força do relato.

Na fase de reflexão, Sebastião contempla “esta teimosa natureza idêntica a si mesma e indiferente aos homens tão mutáveis. Uma espécie de paz me faz aceitar quem quer que eu seja, como sou, sem mais” (1990, 20). Uma natureza miticamente análoga insinua-se digna, forte, como ao mito de outrora.

O personagem Sebastião é identificado com o Rei, através da astúcia do narrador, mas pelo *fantástico*, fica “firmado e confirmado a convicção de que eu era Sebastião, o Rei da Roca” (1990, 40). Além do seu perfil físico,

como é natural acontecer a quem tem majestade, sabia “mais que a maioria da rapaziada e entendia várias línguas” (*idem.*). A ironia da semelhança com o personagem desfaz-se e a analogia se estabelece através da ação do narrador que revela a sua superioridade ao realizar o texto ficcional.

Gradativamente, a atmosfera do *fantástico* é alimentada em sutis observações: “Nunca minha avó aceitou a teoria do milagre em relação à preguiçosa aparição da minha voz [...] tendo eu vindo do mar [...] engolira um bicho marinho que me enfiçara as cordas vocais” (1990, 35). Alimenta essa atmosfera ao fazer alusões à história já que, como diz, “não raras vezes falava alto com essa gente imaginária, o que assustava a minha mãe ao dar comigo em grandes conversações com o invisível” (1990, 37). A avó Catarina é o personagem que sustenta o *fantástico*, sustenta o mito, sustenta a soberania. A avó interpretava os fatos *estranhos* “como um certíssimo sinal de reencarnação predestinada” (1990, 38).

Algumas credices populares favorecem o *fantástico* do texto. Um exemplo é o tentar justificar o comportamento amoroso de Sebastião como resultante da influência da lua. Como conta Sebastião, a “minha mãe fez tudo para me curar do mal da lua [...] livrassem da má madrinha que leva aos labirintos da lascívia” (1990, 40). Ao longo da *aprendizagem*, até mesmo em algumas investidas amorosas, tal atmosfera persiste: “ela mostrou-se disposta a consentir. Nesse instante ouvi um silvo, e da árvore saiu uma horrenda cabeça de homem com bigode e corpo de serpente. Pronto, pensei, estou tramado” (1990, 50). Algumas conquistas amorosas são assaltadas por ocorrências surreais: “apareceu uma loba com pernas de mulher, o que me transtornou por completo” (1990, 68).

As referências ao Brasil, através de Helena, trazem a idéia do exótico e do esotérico. Entre incrédulo e assustado o personagem-narrador vê, no horóscopo enviado pela brasileira, presságios do seu futuro. Nos caminhos por ela apontados através do mapa astrológico, eis que prevalece “uma espécie de artista” (1990, 114). A atitude dubitativa de Sebastião, “sem totalmente acreditar em messianismos, não exclui, [...] que algo de extraordinário [lhe] esteja destinado” (1990, 112); tal atitude contamina o texto, fortalece a atmosfera do *fantástico* e deixa a dúvida também para o leitor. Como um “sapato adaptável aos pés mais diversos” (*idem*) o leitor pode entender as especulações astrológicas também pela perspectiva do escritor: “terá a tentação do desmedido, que perseguirá, se necessário, até ao heroísmo, não pela fama em si mas pela própria empresa” (1990, 113).

Também os vaticínios incluem a própria atitude que depois (antes?) toma o narrador: “voltará à superfície o seu lado discreto e dubitativo, e viverá períodos de prolongado retiro” (1990, 114). Pela *enunciação*, o leitor sabe que isto aconteceu, já que o *enunciado* é retrospecto do vivido e, pelo desenrolar da trama, vai mostrar a verdade do previsto. Alguns acontecimentos esporádicos vão, passo a passo, alimentando essa atmosfera que fica entre o explicável e o inexplicável: “as cartas a Clara vieram devolvidas com o carimbo de domicílio desconhecido. Que Clara fosse telepaticamente avisada da minha deslealdade, isso não me espantaria” (1990, 115). Essa atmosfera prepara o leitor para a retomada do mito que se realiza através do escritor e torna o rei Sebastião redivivo: aquele que voltou para redimensionar a escrita da ficção. Nessa hipótese, o salvador, o *desejado* viria não mais para salvar a pátria, mas para *salvar* a ficção?

A atmosfera do mito resgatado, já numa outra ótica de leitura, envolve todo o texto até mesmo na sugestão do seu aparecimento pela repetição de um mesmo relato, pois “a verdade pode surgir da mentira repetida” (1990, 22). Como acontece na história, igualmente o mito no texto é criado pela repetição. Como conta Sebastião, a “história preferida, e que não me cansava de ouvir, era a daquele Rei com quem me orgulhava de partilhar o nome e que nasceu quatro séculos antes de mim” (1990, 23). O mito é assim reiterado na história, quando o escritor Almeida Faria o toma como tema e também na ficção ao ser reafirmado pela avó Catarina que dizia “que um dia o Rei voltaria, numa certa madrugada, no meio da neblina” (*idem.*).

É no ameaçador mês de agosto da morte do rei, que ocorre o surgimento da figura mítica rediviva. Ficcionalmente, essa passa a ser a data da “morte” do ‘amador’ para o surgimento do escritor; da transformação do adolescente no adulto: “de nada mais preciso neste dia do meu vigésimo quarto aniversário” (1990, 24). Na sétima parte, onde discute a questão, a sua proposta é de mudança do rumo da sua vida, da escrita. É o destino de Sebastião o enviado, que tem uma missão, agora como escritor. Dá-se a simbiose do mito com a realidade e a metáfora mítica é reforçada. Teria voltado o D. Sebastião transmudado em escritor para mudar os rumos da escrita? O inexplicável começa a explicar-se. Por isso um nascimento tão extraordinário, “as pessoas procuram amenizar o invisível, preenchendo-o de histórias para afugentar assombrações e domesticar as noites temíveis” (1990, 133).

O mito induz à reflexão existencial, “repensar até ao ameaçador mês de agosto, o que fiz e o que não fiz de mim” (1990, 23). Concorre, ainda, para o forjar do imaginário. O sonho é a sua fonte mais rica, mas “não sabe como os sonhos tomam conta de nós, se nos abandonam ou se os abandonamos ao acordar, se fazemos noturnas visitas ou se somos nós os visitados, se são nossas as imagens ou se nos são emprestadas” (1990, 133). Também aí a explicação mistura-se com o mistério. Há os sonhos e há os desenhos do amigo, matérias do imaginário. Para explicar *engenho e arte*, o caminho ainda é o *fantástico* ao qual recorre mais uma vez através do mito: “ultimamente aparece-me de noite uma figura nua que podia ser meu duplo e que vem em silêncio, calçando luvas, usando na cabeça a mitra dos dignatários e príncipes” (1990, 134). Já aí o mito está transmutado: podia ser o duplo, escritor e rei. Ainda aí, no emprego condicional, abre-se espaço para o leitor. Seria? O personagem-escritor: “aquele Sete-Estrela me há-de guiar pela vida fora e me há-de defender de morrer cedo” (*idem.*).

O mito revelado retoma o que o povo anuncia: “surgirá por aí um touro enorme, com uma estrela branca entre os cornos. Se alguém o ferir nessa estrela, o rei D. Sebastião há-de aparecer, vindo do fundo do mar” (1990, 133)<sup>60</sup>. A lenda, criada pelo povo, realiza-se na ficção: Sebastião nasce do ovo marinho. E a ficção recria o mistério no seu espaço de ambigüidade. Dessacralizando o mito, o narrador explora-o em linguagem. Metaforizando-o, resgata-o para explicar o processo ficcional, conseqüentemente, a sua aprendizagem como escritor. Ele, agora, seria El Rei redivivo através da escrita? O Sebastião saído do mar estaria confirmando o mito? Pelo seu intrincado mistério “esta história faria as delícias da avó Catarina” (1990, 133).

---

60 Tal idéia aproxima-se da lenda do Touro Encantado, do Maranhão do Brasil. Sobre ela, registra Câmara Cascudo: “quem tiver a coragem de ferir o touro na estrela radiante vê-lo-á desencantar-se e aparecer El Rei D. Sebastião. A cidade de S. Luís do Maranhão submergir-se-á, e diante da praia dos Lençóis emergirá a Cidade Encantada, onde o rei espera momento da sua libertação” (1954, 875).



---

# FAZENDO A HISTÓRIA

---

*O que quer  
o que pode  
esta língua*

Caetano Veloso





## 1. EM BUSCA DO *SOM SECRETO*

Em **Caminhando com a História**, o estudo realizado sobre cada livro procurou constatar que o processo da comunicação ficcional do escritor Almeida Faria revela diferenças na situação do discurso (*enunciação*), encontradas na identidade dos interlocutores (tempo da escrita) e no seu lugar e relação com o *enunciado*. Nesta segunda parte, tais categorias (visão dos livros em conjunto) são relacionadas com aspectos pontuadores da evolução do processo de comunicação do autor.

A obra em foco não somente é ficção de um *imaginário* calcado no seu momento de produção e interpretação desse real acontecendo do qual resulta a **saga lusitana**; além disso, no que se refere à obra como um todo, é interpretação de momentos do povo português, por seu caráter interativo, por sua *revisão* da história. A auto-referencialidade da obra provém da orientação ao leitor para que considere os referentes textuais como produto do imaginário, como fictícios, e como uma aproximação com a história. Daí que o imaginário ficcionalizado na produção de 1962 a 1990 revela-se nas várias *constituições de sentido* identificáveis no texto, devido ao centramento ou descentramento temático. Num primeiro caso, a *interação* do escritor com o contexto determina o enriquecimento que a contingência da ditadura ou da democracia provoca no imaginário do autor, povoando-o de imagens, experiências e emoções oriundas das ideologias, das mentalidades, das representações sociais fornecidas pela história. As estratégias criadas pelo produtor fornecem as várias possibilidades de comunicação que o texto oferece e garantem a sua mobilidade *de sentido*. Num segundo, pela reflexão e *emancipação* que a obra provoca (e provocará) nos leitores portugueses e estrangeiros, outra *interação* ocorre: entre o texto e o leitor. Assim, por alimentar e retroalimentar imaginários, a *interação* constitui-se *processo* fundamental na comunicação ficcional, pois que os movimentos desse processo comunicativo resultam das estruturas ambíguas do texto ficcional que denunciam o produtor ou provocam o leitor.

É de notar que o discurso ficcional de Almeida Faria faz as aproximações com a história sem intenções revivificadoras, na medida em que a toma como recurso do imaginário e não como *tema*. Assim sendo, as mudanças identificadas na obra ao longo da sua produção não se subordinam ao momento histórico, mas revelam a sua influência. Como afirma o autor desde *Rumor Branco*, o seu objetivo de produção ficcional consiste em procurar incansavelmente novas formas de comunicação.

As *especificidades* da linguagem (*leveza* ou *peso*, *rapidez* ou *retardamento*, maior ou menor *visibilidade*, maior ou menor *multiplicidade*, *exatidão* e *consistência*), já examinadas na parte I, serão nos capítulos seguintes sistematicamente tomadas para exame da obra, visando a observação de predominâncias (diferenciadas no evoluir da produção ficcional) e da constatação das modificações da tipologia do discurso, tendo em vista a intensidade e a forma da presença da *enunciação* no *enunciado*. Se na formulação da estratégia de produção textual desse escritor português o ritual de elaboração ficcional resulta de gestos que procuram explorar a capacidade comunicativa do texto (onde um mesmo recurso poderá conter mais de uma *especificidade*), tal estratégia cria espaços para o ritual da leitura, como a seguir procurarei mostrar.

## ENTRE O *PESO* E A *LEVEZA*

A obra do ficcionista Almeida Faria faz o percurso do *peso* à *leveza*, em consonância com os propósitos comunicativos do autor e a influência de circunstâncias contextuais diversas. É possível observar uma maior presença do *peso* nas obras iniciais e, nas que seguem, uma gradual e crescente imposição da *leveza*, culminando com a sua predominância em *O Conquistador*. Somente se conhecendo o *peso* comunicativo de *Rumor Branco*, pode-se, efetivamente, sentir a *leveza* comunicativa de *O Conquistador*, para falar dos textos em que a presença de uma ou outra *especificidade* é mais acentuada.

Calvino diz que o *peso* “está em toda forma de opressão” (1988, 19) e considera *leveza* a “específica modulação lírica e existencial que permite contemplar o próprio drama” (1988, 32). Na obra de Almeida Faria, o *peso* ou a *leveza* estão na ‘forma de olhar’ o mundo (uma questão de perspectiva, de visão de mundo que envolve o *horizonte de expectativas* do produtor) e na ‘forma de expressar’ esse mesmo mundo (uma questão de linguagem). A propósito disso, evidenciando as duas possibilidades de relação com o mundo na sua produção ficcional, o produtor diz, pela boca do seu personagem J.C.: “ou barroco até o delírio ou o mais clássico possível” (1983, 272).

Com o que me sugere a obra ficcional, para a discussão que segue, relaciono o *peso* ao ‘barroco’ e a *leveza* ao ‘clássico’ como formas reveladoras da sua postura ante a produção ficcional. Essa relação é aqui focada na acepção ampla dos termos, enquanto uma tendência do espírito que se manifesta numa forma de expressão. São, pois, *constantes formais* no sentido que Omar Calabrese empresta às expressões<sup>1</sup>, quando defende o “reaparecimento da constante barroca”<sup>2</sup> (1987, 29).

### ***Peso* ou *leveza* na ‘forma de olhar’ o mundo**

Uma mesma realidade pode ser interpretada por óticas diversas, daí se dizer que o mundo não muda, mas a ótica sobre ele sim. O imaginário

---

1 Por tomar as expressões suscitadas pelo texto ficcional, prefiro utilizar os termos ‘clássico’ e ‘barroco’ no lugar de neo-barroco, como faz Calabrese, 1987.

2 Admito a presença da referida *constante barroca* na ficção portuguesa dos anos 60 a 90, o que inclui parte da obra do autor em questão.

desse autor, fruto do ambiente da época da ditadura, revela, através da sua obra ficcional, o sufocamento, o silêncio que lhe fora imposto. A análise mostrou que, nesses livros, o mundo é interpretado pela perspectiva do *peso* do viver, das opressões sociais, dos problemas existenciais. Se em *Rumor Branco*, o dizer é velado e marcado por um medo que carrega o *peso* do mundo, também o é em *A Paixão*. Depois, em *Cortes*, o dizer é denunciador dos desmandos sociais, como ocorre também com *Lusitânia* e *Cavaleiro Andante*, já escritos em plena democracia, quando já se podia falar da tensão da vida. Mas em todos esses livros, a ótica do mundo é pesada, seja em tempo de ditadura ou de democracia. Em decréscimo, o *peso* está na introspecção dos personagens, na forma como encaram a existência e a realidade social: primeiro, são ensimesmados, acoçados pelo medo (*Rumor Branco*, *A Paixão*, *Cortes*); depois, são tomados por angústias sociais e existenciais profundas (*Lusitânia*, *Cavaleiro Andante*).

Para compreender *O Conquistador*, no conjunto da obra do autor em estudo, é necessário observar que aí o ficcionista passa a considerar a realidade de uma outra ótica. O homem vê aquilo que está preparado para ver, pois quando se modifica a maneira como o cientista vê a natureza, avanços sociais tornam-se possíveis (Thomas Kuhn: 1962, 179). Analogamente, desenvolvo o raciocínio de que a mudança do olhar sobre o mundo promove avanços na comunicação ficcional. O mundo tem os mesmos problemas, mas Faria interpreta-o com *leveza*, sob o signo do “número sete, sinal da felicidade e dos destinos raros” (1990, 48). É retirado o *peso* aos personagens, ao ambiente, à linguagem, à própria estruturação do texto. O personagem Sebastião ganha a *leveza* que lhe empresta a conquista amorosa, a descoberta de si mesmo na experiência do viver. O tema do amor, a busca de realização, os questionamentos existenciais, as questões sobre a pátria, sempre presentes *pesadamente* na obra anterior desse ficcionista, ganham *leveza* nesse último livro. O mundo grave é, agora, traduzido por imagens leves; a angustiante crise de identidade dos textos anteriores é substituída pela alegria de um conquistador amoroso, pois “é preciso que alguém nos desperte do sono dos sentidos” (1990, 52). O mundo não perdeu a sua gravidade, a identidade continua a ser buscada, ocorre que foi mudado o ângulo *de observação*, o mundo foi considerado sob outra lógica, outros meios de expressão e conhecimento; o espaço da reflexão existencial fica, agora, garantido no âmbito mais leve do prazer.

## ***Peso e leveza na ‘forma de expressar’ o mundo***

Tal como é diferente a ‘forma de olhar’, também é diferente a ‘forma de expressar’ o mundo entre os tempos de antes e depois do 25 de Abril<sup>3</sup>, nessa obra em estudo. Se a ‘forma de olhar o mundo’ é pela perspectiva do *peso* (excetuando o último livro), na sua ‘forma de expressar’, isto é, no seu dizer ficcional observa-se decrescimento do *peso* e o aumento progressivo da *leveza*, como para evitar que a pressão do mundo esmague o leitor. Flagrantes de *peso* estão, assim, presentes em aspectos que se evidenciam desde *Rumor Branco* até *Cavaleiro Andante*.

Inicialmente, os recursos cifrados da linguagem são formas de promover uma comunicação que escape à censura. Claro está que isto contribui para a linguagem ser conseqüentemente mais hermética, mais pesada, mais ‘barroca’, o que é opção de expressão do produtor, pois, como declara através de J.C. em *Cavaleiro Andante*, escreve pelo prazer da descoberta da linguagem, da invenção verbal; por considerar essa forma mais estimulante e, por sua imprevisibilidade, mais avizinhada com a incrível variedade da vida.

Os experimentalismos que, como foi visto, são exarcebados em *Rumor Branco* e contribuem também para o *peso* pelo seu próprio carácter ruptor, ao provocarem quase que uma codificação na sua linguagem, propiciam, por isso, um hermetismo, talvez conveniente à época. Esses experimentalismos são, gradativamente, atenuados a seguir, principalmente nos seus aspectos mais chocantes e irreverentes. Os livros seguintes até *Cavaleiro Andante*, ao mesmo tempo que atenuam progressivamente a frequência desses usos, dão-lhes outras dimensões.

*A Paixão* ganha *peso*, também, devido aos símbolos, aí intensamente explorados. Embora os símbolos dêem uma espessura singular a esse livro, intensificam o seu hermetismo e a sua densidade. A metáfora, sempre presente na obra, vai ganhando novos tratamentos, embora as suas associações remetam sempre ao *pesado*: a tarimba (*Rumor Branco*), o cordeiro (*A Paixão*), o corte (*Cortes*), a nau (*Lusitânia*), o cálice (*Cavaleiro Andante*). Se, nos dois primeiros, a metáfora é profusa e esconde uma situação e um sentimento, nos seguintes, onde é menos freqüente (notadamente *Cortes*), as vias

---

3 No conjunto da produção literária portuguesa, será necessário notar a mudança da ‘forma de expressar’ antes desencadeada por *Rumor Branco*, em 1962, em relação à estética neo-realista.

de acesso a ela são progressivamente mais facilitadas. Passa, então, de uma opção de linguagem simbólica e de subjetividade acentuada, para a opção de linguagem objetiva, objetividade essa que se revela em gradação de intensidade diferenciada – decrescente: cortante, dura e grave.

O simbolismo marcante de *A Paixão* ainda cede lugar a uma objetividade realista, de acento naturalista em *Cortes*, que suaviza o hermetismo dos dois livros iniciais. A densidade da linguagem simbólica de *A Paixão* é atenuada nos textos que seguem, já produzidos em tempos de democracia, e culmina, em decrescendo (mas ainda com *peso*), na linguagem filosófica de *Cavaleiro Andante*.

Nos dois primeiros livros, de um ponto de vista sintático, o discurso é constituído por períodos longos, com os monólogos interiores, os parênteses introspectivos e digressivos, a ausência de pontuação, as inversões, as exaustivas descrições. Outros recursos, ainda, situados nos vários níveis do discurso, tais como os jogos de palavras, os neologismos, as palavras-soma contribuem para fazer prevalecer o *pesado*. Os livros que se seguem têm essa *especificidade* subtraída quando, a partir de *Cortes*, o discurso se realiza por períodos mais curtos e menos digressivos. Os monólogos, relatos, sonhos e páginas de diário (menos prolixos) dão a medida da solidão dos personagens também em *Cortes*, *Lusitânia* e *Cavaleiro Andante*. Os dois últimos, acrescentando-se em *leveza* devido à comunicação através das cartas (que, afinal, não passam de um aparente diálogo), parecem já anunciar a mudança que ocorrerá a seguir, quando afirmam: “basta de monólogos debitados para o papel e de inflamadas missivas destinadas a dizer o mesmo antigo amor” (1983, 272).

A evidência do tom sério da ironia que tem como alvo a sociedade e está presente nos primeiros livros de forma camuflada, depois de *Cortes* passa a clara (embora ainda séria e tendo o mesmo alvo) e é exatamente pela clareza da sua mordacidade que ganha em *peso*.

Dessa forma, se a ironia *semântica*, antifrásica, soa pesada, acusatória (pelos elogios manifestos e sátira latente, tanto em *Rumor Branco* quanto em *A Paixão*), da mesma forma essa ironia ocorre em *Cortes*, *Lusitânia* e *Cavaleiro Andante*, agravada pela evidência da linguagem dos novos tempos: sem peias, direta. Daí ser intensificada a *ação* de inferência do produtor para o texto e desse para o leitor, em perspectiva *pragmática* pelo seu caráter avaliativo da sociedade.

A tonalidade poética da linguagem dá *leveza* aos tempos *pesados*, por recursos que fazem com que esses textos possam romper limites de gênero e ser aquilo que, problematicamente, se poderia designar como prosa poética. Em todos eles há fala de poeta. Se as rimas, as aliterações, os ecos, o ritmo da linguagem de *Rumor Branco* (mesmo considerando a sua pesada profusão experimental) são os recursos poéticos que dão *leveza* ao texto *pesado*, em *A Paixão*, a esse aspecto dos recursos é somada a linguagem metafórica e lírica contida nas páginas do segundo livro, como é exemplo o seu capítulo 50; onde, mais do que experimentalismo, os recursos de aliteração, eco, rima e ritmo compõem um clima poético, mas principalmente é a atitude do sujeito da *enunciação* que determina a intensidade da subjetividade textual, ao fazer do símbolo ‘árvore’ uma apreensão da realidade pelo eu-lírico. Depois, sem o lirismo de *A Paixão*, *Cortes* conserva ainda os recursos da rima e do ritmo, assim como *Lusitânia* (que toma, em muitos momentos, o ritmo de *Os Lusíadas*) e *Cavaleiro Andante*. Nesse último, aos recursos da linguagem poética, somam-se muitos momentos de reflexões filosóficas e de reflexões sobre o próprio ato da escrita que, se lhe dá a densidade da reflexão, também lhe imprime suavidade. Nessa sua linguagem, como afirma o narrador, não cabem “o melodrama, o adjetivo exagerado, a patética prosa” (1983, 129).

A dimensão poética acontece, assim, em toda a obra, aumentando progressivamente e fazendo da obra de Almeida Faria um discurso poético. O seu personagem J.C. chega mesmo a afirmar, ao intertextualizar Fernando Pessoa<sup>4</sup>: “Poetar é preciso, viver é somente a condição necessária mas não suficiente para permitir a poesia” (1983, 271).

Apesar disso, em todos esses livros (e talvez se possa falar de uma primeira fase<sup>5</sup> da obra de Almeida Faria) prevalece o *peso* na visão do mundo e na forma de expressão ‘barroca’.

A *leveza* instala-se em *O Conquistador* à maneira própria dos ‘clássicos’ (como já anunciara em *Cavaleiro Andante* num tempo em que *só o excesso interessava*), quando o texto sugere a intenção produtora do equilíbrio do conjunto.

---

4 "Navegadores antigos tinham uma frase gloriosa: "Navegar é preciso; viver não é preciso". Quero para mim o espírito [d]esta frase a forma para casar com o que sou: Viver não é necessário; o que é necessário é criar" (1960, 15).

5 Por ser uma obra em processo de produção, prefiro antes sugerir do que afirmar.

Nesse último livro, a idéia que preside o uso da linguagem é de rompimento com o excesso; dos seus longos anos de aprendizagem infere o produtor através de um dos personagens: “alguma coisa aprendi: quem não quero ser” (1990, 130). Agora, a linguagem é precisa, enxuta, econômica, ágil, simples, alegre, de metáforas leves. Os longos monólogos ou as técnicas interiorizantes já não têm aqui lugar e os períodos são mais curtos e diretos. Nesse último livro, o *peso* da vida está presente somente nas entrelinhas, numa segunda *constituição de sentido*, como se o ficcionista primeiro segurasse o leitor pelo lúdico e pelo humor, para depois convidá-lo a considerações mais reflexivas, fazendo com que a *leveza* do pensamento revele também o seu lado espesso.

Entre *Rumor Branco* e *O Conquistador* (para referir os livros onde há maior prevalência do *peso* ou da *leveza*, respectivamente o primeiro e o último) é de notar que, no primeiro, mesmo quando o ficcionista fala de coisas leves, parece haver a intenção de enfatizar o *peso* dessa *leveza*; no segundo, ao contrário, mesmo falando de coisas pesadas, é explorada a *leveza* contida no seu *peso*. Se em *Cavaleiro Andante* já há *leveza* no *peso*, pelo aspecto existencial mais acentuado (que não é senão uma reação à carga do viver), em *O Conquistador* tudo é *leveza*. O pesado do mundo somente é entrevisto. É uma gravidade sem *peso* que se encontra na busca existencial, na reflexão sobre a identidade nacional, na paródia de Sebastião/ D. Sebastião, atitude essa que a ‘forma de expressar’ desencadeia no leitor. É a bem-humorada, *trocista* e melancólica situação de ser ou não ser o rei redivivo.

Calvino diz que “a leveza é algo que se cria no processo de escrever, com os meios lingüísticos próprios dos poetas” (1988, 22). Apesar da prevalência do *peso* naquela que estou querendo supor como ‘primeira fase’ da obra desse autor (produção de 1962 a 1983), mesmo aí, a *leveza é especificidade* que esse ficcionista-poeta cultivava permanentemente no seu fazer ficcional. É visível nos recursos fônicos e na tonalidade poética que atravessa toda a sua obra e que culmina em *O Conquistador*, fazendo-o mesmo ultrapassar uma delimitação rígida de gênero.

É também, ainda, *metaficcionalmente* abordada na sua obra: “todas as vezes que me aparece um verso, um ritmo, uma frase, uma vontade, uma imagem, um começo de poema [...] a custo vou transformando em discurso prosaico” (1983, 271). Assim é produzido o texto: se “entro prosa a dentro, dou meia volta, logo me arrependo e o arrependimento arranja



rima fácil” (1983, 281). Como é possível inferir do texto, o processo de produção ocorre pela mistura de poesia com partes dos sonhos da noite, que rapidamente fogem se não forem imediatamente escritos. Essa dimensão poética vem a ser marca do discurso de Almeida Faria.

*O Conquistador* resulta do salto do ficcionista-poeta para ocultar o lado grave do mundo. Talvez exatamente por isso, por desviar o olhar da carga do mundo, o seu último livro tenha causado tanta polêmica. Ele não comporta uma leitura com a mesma maneira de ‘olhar’ os livros precedentes, já que Faria rompe com o seu processo anterior ao retirar o *peso* da sua linguagem. Faz isso por opção e, portanto, tal questão não pode ser vista como um problema de *valor*.

Em conclusão, a linguagem que comunica *peso* é, predominantemente, a dos primeiros livros. Considerada ‘barroca’ pelo produtor, é aquela que Calvino diz que dá “*solidificação às sensações*”, e às coisas (1988, 27). A linguagem como elemento de *leveza*, aquela considerada ‘clássica’, é a linguagem de *O Conquistador*, que o crítico italiano diz “*flutua[r] sobre as coisas*”, mas com precisão (1988, 28). Não se pode por isto dizer, contudo, que a obra de Almeida Faria apresente as duas vocações opostas de *peso* ou *leveza*, mas sim a prevalência de uma primeiro e, depois, de outra.

## AS VELOCIDADES DA RAPIDEZ

Na obra ficcional de Almeida Faria, há textos onde a *rapidez* prevalece e outros onde o tempo narrativo é mais *retardador*<sup>6</sup>. Tais conceitos pressupõem, ao lado das tradicionais categorias do tempo cronológico e psicológico, um tempo exterior, tecnológico. Esse tempo tecnológico é diferente do natural, ocorre por intervenção de forças mecânicas e é ritualizado por deslocamentos diversos ao longo da obra<sup>7</sup>. Os deslocamentos permitem também fazer relações com as *funções intencionadas* do autor e do leitor. Exemplos de ‘rituais’ ocorrem quando repetições, sucessões rítmicas, e imagens plásticas, nem sempre passíveis de coincidências entre texto e leitor, comprometem a nossa atenção e ocasionam a retenção das imagens na nossa memória. Acabamos por desviar a nossa concentração para elementos secundários mais lentos, deixando de perceber os excessivamente velozes. A percepção textual passa pela harmonia de movimento entre texto e leitor. As imagens captadas vão estar relacionadas também com a acuidade do leitor, fazendo-o reincidir na mesma leitura.

Essas indicações, além de dizerem respeito à configuração do próprio texto, têm relação direta com os *movimentos* que ele pode provocar no leitor; a relação entre a velocidade física e a mental (Calvino: 1988, 54).

### As velocidades dos textos *fractais*

Nos textos em estudo, a linguagem é *fractal*, desde *Rumor Branco* até *Cavaleiro Andante*. A forma recortada, descontínua, fragmentada da sua estrutura rompe com a sucessão dos acontecimentos e é o primeiro fator do seu *retardamento* nesses livros. Mais marcante em *Rumor Branco* (onde apenas o mesmo nome – Daniel João – sugere a continuidade de fio narrativo), a linguagem tem aspectos diferentes nos livros da *saga* onde, traçando uma tênue trama, os acontecimentos desenvolvem *movimentos* diferenciados: inicialmente condensados em um dia (*A Paixão e Cortes*) e depois desenrolados em um ano (*Lusitânia e Cavaleiro Andante*). Essa dilatação do tempo cronológico, embora aparentemente sucessiva pelo alargamento do desenrolar da trama para um ano (que propiciaria a sucessão

---

6 O fato de Almeida Faria publicar lentamente, com grandes intervalos de um livro para o outro, não constitui o foco dessas observações.

7 Tomei a concepção de tempo tecnológico em ultrapassagem da dicotomia do tempo cronológico e psicológico de Gilles Dorflès, que concebeu um tempo tecnológico para a arte cênica e para o teatro (Dorflès: 1965, 107).

encadeada dos acontecimentos), não subtrai o *retardamento* que a fragmentação dos capítulos ocasiona, devido aos mesmos funcionarem como ilhas, circunscritos a cada personagem. Apesar disso, nos dois últimos livros da *saga*, a fragmentação do texto atenua-se devido ao seu caráter epistolar, que lhes empresta *movimentos* diferenciados, instigando o leitor à busca dos movimentos-respostas que conferem dinamismo ao texto.

O dilatar e o contrair da linguagem relativizam o tempo nesses livros. Sobre essa variação, Calvino diz que “pode ser entendida inclusive como uma alegoria do tempo narrativo, de sua incomensurabilidade com relação ao tempo real” (1988, 51). Assim é que, em *Rumor Branco*, a linguagem faz o tempo dilatar-se, ultrapassando a categoria convencional de tempo cronológico para uma dimensão de transtemporalidade. Mas o caráter *fractal* da linguagem desse livro favorece sobretudo à contração. Da mesma forma prevalentemente retardadora por esse caráter *fractal*, a *saga lusitana* traz, a favor da *rapidez*, o liame narrativo em torno do transcorrer da vida da família alentejana. Mas se o dilatar (que propicia a rapidez) ocorre pelo prosseguir da *saga*, também com frequência acontece o contrair, ocasionado pelo ensimesmamento dos personagens através dos sonhos, pensamentos e reflexões, notadamente em *A Paixão*. Devido à predominância desses momentos de contração (com a riqueza dos detalhes e sensações que povoam sonhos, pensamentos e reflexões dos personagens voltados para o seu tempo interior) acontece o *retardamento*, menos acentuado, porém, em *Cortes e Lusitânia*.

Se, nesses livros, a linguagem é, de modo geral, predominantemente *retardadora* devido ao *movimento* de contração mais constante, apesar disso, numa perspectiva desses mesmos livros conjuntamente, é evidente a progressão crescente do deslocamento para a dilatação. A alternância (embora irregular) desses *movimentos* permite verificar, na linguagem, uma presença cada vez mais acentuada de *rapidez*, favorecida, principalmente, pelo ritmo.

Calvino diz que as digressões e reiterações são técnicas utilizadas para retardar o tempo (1988, 59). Por esses aspectos, os dois primeiros livros são mais *retardadores*, devido aos longos períodos e às muitas digressões (reveladoras de dramas subjetivos dos personagens), que fazem o seu *movimento* menos intenso. Em *Cortes*, a *rapidez* aumenta pela quase ausência de inversões ou digressões. Mesmo quando essas ocorrerem, elas são delimitadas por vírgulas, ou são formadas por períodos mais curtos, sem inversões, o que faz aumentar a velocidade. A reitera-

ção da palavra *corte*, se, por um lado, provoca o repensar de uma situação vivida e por viver, contribuindo assim para o *retardamento*, por outro, torna-se ação; nesse caso, revela *rapidez*. O mesmo ocorre em *Lusitânia* devido à proximidade maior da história na sua seqüência cronológica dos acontecimentos. *Cavaleiro Andante* amplia o tempo, quer nas divagações elaboradas por Marta (sobre arte) e J.C. (sobre processo criador), quer nas constantes reflexões filosóficas desses e de outros personagens (notadamente André). Se, como Calvino diz, a divagação ou digressão “é uma estratégia para protelar a conclusão, uma multiplicação do tempo no interior da obra” (1988, 59), talvez seja por essa razão que *Cavaleiro Andante*, embora percorra cronologicamente o mesmo tempo de *Lusitânia*, se prolongue por sessenta capítulos.

A precipitação dos acontecimentos que ocorre nos capítulos finais (últimos cinco) dos livros da *saga* e parece favorecer a *rapidez* da linguagem, em verdade promove o seu *retardamento* devido à digressão ou à reiteração (poética e existencial), provocadoras de uma suspensão do tempo. Assim é em *A Paixão*, pela forte tonalidade poética, onde a reiteração simbólica é um recurso que faz, por exemplo, com que a *árvore* permaneça “anos e anos e estações e séculos” (1965, 189); ou nos demais livros da *saga*, pela digressão, como, por exemplo, em *Cortes*: “se por vezes voamos é para ver mais longe outro cenário” (1978, 114); ou em *Lusitânia*: “apenas faço uma espécie de balanço final” (1980, 164); ou, finalmente, em *Cavaleiro Andante*: “aplausos por uma vida terminada” (1983, 320).

Na linguagem *fractal*, os experimentalismos favorecem o *retardamento* pela profusão dos seus recursos que provocam imagens desfocadas para o leitor. Tais desfocamentos decorrem, entre outros processos, da ausência de pontuação nos longos períodos (minuciosos em detalhes), nas palavras-soma, que exigem uma paragem do olhar do leitor, perplexo procurando perceber o *sentido*, ou mesmo tentando perceber uma segunda *intenção* autoral. O ritmo provoca essa *rapidez*, mas é neutralizado pela fragmentação da linguagem que suscita imagens desfocadas, fazendo prevalecer o tempo *retardador*. O aparente caráter apressado dos tempos tecnológicos passa pelo ritmo acelerado, conferido pela ausência de pontuação e pelas palavras-soma; nesses casos, as imagens são somente captadas no desfocado ocasionado pela codificação, como ocorre em *Rumor Branco*, provocando o retardamento da leitura.

Em *A Paixão* a linguagem simbólica não permite ainda que a aceleração ocorra. Os processos experimentais, sem que cheguem a desaparecer, vão, contudo, se abrandando nesse e nos livros seguintes. Por esse aspecto, já a partir de *Cortes*, a linguagem torna-se progressivamente mais acelerada, com imagens cada vez mais claras e nítidas.

Assim, a linguagem codificada (*Rumor Branco*) e simbólica (*A Paixão*), que exige do leitor acentuada atenção para a sua descodificação, cede lugar a uma outra, direta (*Cortes, Lusitânia*) ou reflexiva (*Cavaleiro Andante*): uma linguagem sem subterfúgios, reveladora do clima de insatisfação e de expectativa ante uma possível mudança.

### **As velocidades do texto *totalizante***

Na obra em estudo, a linguagem de *O Conquistador* pode ser considerada como *totalizante* pois, devido à sucessão de acontecimentos, faz a *história*, alcançar o que Calvino considera “interesse estilístico e estrutural pela economia, ritmo e lógica das ações” (1988, 48). Aqui a fragmentação desaparece, dando lugar a uma trama bem urdida. O texto abandona, agora, a fragmentação, dando prioridade à continuidade. A proposta é a de maior velocidade da *rapidez*, exatamente por propiciar vários tipos de imagem. Isso implica, então, uma outra atitude por parte do leitor, que passa a ter diferente dinâmica de leitura, reconhecendo no texto figuras em movimento, em superposição de níveis e, ainda, figuras que acontecem num deslocamento ficcional diverso, enquanto projeção, diferente da vida, que pode ser de velocidade maior ou menor.

A *rapidez* passa a predominar sem restrições quando o narrador-personagem “fala” com o seu interlocutor, contando as suas aventuras amorosas, e quando o percurso da sua vida pode ser seguido pelo leitor, sucessivamente, na continuidade das fases das conquistas amorosas de Sebastião.

O tratamento da reiteração também ganha uma nova dimensão neste último livro. A repetição da procedência misteriosa do personagem como vindo de um ovo, se, por um lado, provoca o *retardamento* da linguagem, por outro lado, provoca *rapidez* devido ao crescente esclarecimento do fato. O liame verbal ‘conquista’, presente e reiterado na trama, promove no leitor a flexibilidade e a velocidade mental ao estabelecer associações entre nuances situadas em várias *constituições de sentido*. Comunicativo por essa acentuada *rapidez*, o tempo de leitura torna-se, por isso mesmo, mais

veloz, inclusive pelo próprio tamanho do livro, reduzido em número de páginas. Os desenhos e as epígrafes contribuem para essa *rapidez*, até pela oportunidade de uma transcodificação.

Concatenação e ritmo parecem ser os fatores determinantes do interesse da leitura, como aponta Calvino (1988, 51). Se os livros anteriores a *O Conquistador* têm na fragmentação (por sua descontinuidade) e na metáfora (tarimba, cordeiro, corte, nau, cálice – por seu caráter de simultaneidade) pontos de *retardamento*, nesse último livro, pela sucessividade da metonímia da ‘conquista’, a linguagem ganha em *rapidez*.

No entanto, na obra, o curso da representação dos *movimentos*, devido à fragmentação, embora seja prevalecentemente *retardador*, tem a favor da *rapidez* o deslocamento, harmonioso e acelerado, provocado pelas rimas e pelo ritmo, presentes em toda a obra.

## A ESTRUTURANTE EXATIDÃO

No texto do escritor Almeida Faria, o projeto da obra e a evocação de imagens simbólicas, que Calvino diz serem necessárias para a *exatidão* da linguagem (1988, 71), estão relacionados com a simetria e com o símbolo, que funcionam como um princípio estruturante dos seus textos, ultrapassando os códigos tradicionais da ficção, embora observem as suas leis fundamentais.

### A estrutura em simetria

No que se refere à simetria, a estruturação dos textos, de *Rumor Branco* a *Cavaleiro Andante*, realiza-se por rotações ou por reflexões em torno de um eixo temático de textos *fractais*. *O Conquistador* desenvolve uma simetria circular em torno do eixo de uma estrutura *totalizante*.

*Rumor Branco* tem a sua *exatidão*, ou seja, o seu projeto textual estruturado na simetria que se realiza por rotações em torno do eixo da solidão existencial, que a fragmentação enfatiza. A solidão do homem no mundo tecnológico e de ambiente ditatorial atinge quer burgueses, quer proletários. A *revolução*, que estabelece o laço com a história, é anunciada desde essa altura; encontramos aí, talvez, a revolução do 25 de Abril em processo de gestação, como premonição. Tais premonições (ou planeamento?) são pontuais em toda a obra, não só no que se refere à “teia” da revolução, que provoca a preocupação do autor com o caminhar da nação, por perspectiva da subjetividade; mas também é pontual na intratextualidade dos seus textos, recurso que insinua um planeamento da obra. Quando, por exemplo, em *A Paixão*, o narrador destaca *hora branca* e *rumor do sol* e simbolicamente diz que “o deus do caos não tem aqui lugar” (1965, 99), faz o liame com a *revolução* anunciada no livro anterior, ao mesmo tempo que intratextualiza o *Rumor Branco*.

A *saga lusitana* (*A Paixão*, *Cortes*, *Lusitânia* e *Cavaleiro Andante*) estrutura-se em dois dísticos simétricos opositivos: ditadura, os dois primeiros; democracia, os dois últimos. Organiza-se por reflexões em torno de um mesmo eixo que é o processo revolucionário e suas repercussões. O plano da *saga* pode ser observado quando se lê os livros, uns a seguir outros, e se constata uma seqüência histórica.

Contribuindo para alterações crescentes através de reflexões em redor desse *eixo*, os acontecimentos são recontados ao longo da *saga*, embo-

ra de cada vez sejam recontados de maneira diferente, seja pela linguagem mais ou menos disfarçada, seja pela perspectiva do fato narrado, favorecendo a sua lógica. A estrutura da *saga* evidencia-se pela coerência do tratamento dos seus elementos: a progressiva decadência da família, a morte de elementos do clã, a multiplicação dos espaços face a ampliação das aspirações dos membros da família, tudo isso caminhando passo a passo com o desenrolar da revolução do 25 de Abril. Assim, o enfoque da história é feito de múltiplas perspectivas subjetivas, já que o seu desenrolar é focado através de cada um dos personagens e é considerado a partir dos seus mundos naquele contexto revolucionário

Esses textos da *saga* fazem referências entre si, as quais promovem ligações do fio narrativo com o transcorrer da vida da família dos Cantares. Por questões do *enunciado*, a referência a fatos antes acontecidos evidencia a mudança do comportamento dos personagens. Por questões da *enunciação*, as ligações são observadas através da linguagem denunciadora. Por exemplo, quando, em *A Paixão*, Arminda se quer retirar de um recinto público, ou mesmo na expectativa de Samuel ser levado pela polícia (1965, 59), revela-se uma inculcação própria dos tempos da ditadura. Já em *Cortes*, um dia depois (no *enunciado*, mas num tempo outro na *enunciação*) Arminda lembra o fato, porém agora com outra forma de expressão, mais direta e sem metáforas (1978, 20). A evidência do diferente modo enunciativo ressalta a mudança de expressão entre os tempos de ditadura e democracia, mas é pelo *enunciado* que se constata a logicidade da *saga*.

A referência circunstancial ao “ontem” é também um fator de logicidade entre os textos seqüenciados: o fogo que se alastrou pela herdade, em *A Paixão*, simbolicamente é o fogo da vida que os há de salvar (pela revolução?), e Marina, já em *Cortes*, pensa no fogo acontecido em *A Paixão*. Ao sair de casa em *A Paixão*, J.C. provoca o rompimento que se seguirá em *Cortes*. Em *Lusitânia*, a árvore de *A Paixão* é retomada na confluência das águas agitadas do Abril: o gosto da aventura na conquista de outras terras pertenceria a J.C. mas também ao povo português. A diferença dos tempos está na solidez da árvore, um símbolo de outrora, que se torna dúvida. Em *Cavaleiro Andante*, a própria relação com datas que dão seqüência às cartas de *Lusitânia* é um exemplo de referência.

O tempo da *saga lusitana* corre, como a revolução corre. Sobre a *saga*, Jolles diz que “a fonte de todo o significado e de todo o valor é a



família e o destino do homem recaí sempre no clã” (1930, 76). Os elementos da *saga* vão-se modificando pouco a pouco: a *terra* deixa de pertencer à *família*, conseqüentemente a possibilidade da *herança* desaparece; morre o chefe do clã, o pai; a família desorganiza-se, perde a sua coesão; a decadência familiar é oposta à idéia heróica da *saga*. Almeida Faria retoma a forma simples da *saga* e redimensiona-a; agora, as pessoas procuram fazer os seus próprios caminhos (embora a princípio J.C. renuncie a ficar em Veneza, para cuidar da família). Assim, a *saga* caminha em movimento simultâneo com a história, em reflexões em torno do seu *eixo* temático. Em *A Paixão*, há o clã forte, a sucessão hereditária garantida. É tempo de ditadura. Em *Cortes*, o clã é ameaçado e as relações familiares abaladas pela não aceitação da autoridade do chefe do clã, tanto pelos empregados como pelo filho. É tempo de eclosão revolucionária. Em *Lusitânia*, o clã é atingido na sua estrutura, tentativa de reorganização por André e do retorno de J.C. É tempo de tentativa de reorganização social, de cisões ideológicas. Em *Cavaleiro Andante*, culmina a desestruturação e a falência do clã, dá-se a morte simbólica de André; é tempo de desestruturação social e falência de um esquerdismo pouco democrático em Portugal. São tempos de democracia, onde se dá a “libertação” familiar e social.

Ao traçar o percurso da vida dos senhores dos Cantares ao longo de duas gerações, a *tetralogia lusitana* mostra o confronto entre elas, ocasionado pela mudança: de valores, da visão social, das relações entre patrão e empregado, dos direitos à posse da terra. É posto em causa o destino da família *como um clã*. A questão da tradição da herança da terra é quebrada com a revolução, que desestabiliza os feudos, desmonta o *clã*. Com a revolução, desfaz-se o latifúndio, desmorona o poder, dessacraliza-se a autoridade patriarcal, divide-se a terra. Alguns membros da família buscam seus caminhos longe da herança, da proteção e do poder. A *saga* deixa de existir, como relato sobre uma família onde “os indivíduos e os objetos significam o herdeiro e a herança” (Jolles, 1930, 82). A lógica da *saga* resolve-se não só por referências ao sujeito do *enunciado*, mas também por inferências do sujeito da *enunciação*, bem como pela gradação estrutural que lhe empresta a fragmentação. A lógica está na fragmentação (do demolidor ao comunicativo), nos acontecimentos em dois dias (um em cada livro) dos tempos da ditadura, que fazem a primeira simetria desse *eixo*. Depois, a segunda simetria está no falar mais solto de um relato de um ano para cada livro (o de 1980 e o de 1983), os dois anos que Portugal levou para chegar ao *Thermidor* do 25 de novembro.

Em simetria circular, *O Conquistador* realiza rotações em torno de um eixo de superfície que se pluraliza tematicamente. A circularidade da estrutura gera um texto em círculos concêntricos que se abrem, mais e mais, a cada re-começo de leitura, funcionando a sétima parte como disparadora. A “morte” do Sebastião amador e o surgimento do escritor é encerramento e abertura do livro. Re-início da criação, e elemento estrutural propulsor da circularidade.

Esse plano *simétrico*, como se vê, não atribui caráter limitador à obra, mas, pelo contrário, na sua organização, evidencia o seu plano, desde os textos de estrutura fragmentada ao de estrutura circular.

A estruturante *exatidão* evolui, portanto, de uma fragmentação ruptora e reformuladora da tradição, para a *saga* que, em crescendo, vai suavizando a fragmentação de uma condição demolidora para uma possível urdidura de *história* (embora ainda no processo do olhar *fractal*), para chegar, afinal, a uma estrutura circular enriquecida pelas possibilidades de caminhos aos quais a trama dá ensejo.

Na planificação simétrica da obra, o número sete é tomado como princípio para o estabelecimento de correspondências. É um símbolo que acompanha toda a produção, como número cabalístico preferido por esse autor, visto que os textos considerados, pelo próprio autor e pela crítica especializada, como os mais transgressores da sua obra (o primeiro e o último publicados – 1962, 1990) são escritos sob o signo do número sete. Ambos os livros duram estruturalmente os sete dias da criação. Já no primeiro são seis fragmentos de “trabalho” (vida/ *enunciado*) e um, o sétimo (o diário, o final), a *enunciação*. *Rumor Branco*: a síntese de sete cores e rumores, captados de configurações fragmentadas e descontínuas. Em *O Conquistador*, publicado *sete* anos depois do *Cavaleiro Andante*, há *sete* partes: a sétima é a parte do re-começo, *totalizando* até mesmo as referências com o caminhar do escritor (*enunciação*). Assim, ao mesmo tempo que é símbolo, o número sete revela simetria na planificação da obra.

## **A estrutura através do símbolo**

O símbolo é o segundo elemento-base da *exatidão*, presente em toda a obra desse autor, especialmente nos livros que integram a *saga*. Sobre a *saga*, como observa Jolles, “o que se precisa saber não é o aspecto que possa ter tido uma saga mas o *sentido que lhe é peculiar*” (1930, 77, grifo

meu). A simbologia faz o *sentido peculiar* da obra, que acompanha as transformações do processo histórico português.

No que diz respeito ao plano simbólico, a intertextualidade, que é constante e pontual em toda a obra, estabelece-se especialmente com a *Bíblia*, desde *Rumor Branco* até *O Conquistador*. Nesses livros, o primeiro e o último, a relação está ligada à proposta de ‘criar’. Ambos intertextualizam o Gênese no seu primeiro fragmento (*Rumor Branco*), ou na sua primeira parte (*O Conquistador*), por perspectivas diversas: o primeiro por aproximação, o segundo pelo inusitado (fantástico).

Na *saga*, a referência simbólica relaciona-se com a proposta ficcional: a paixão do português, vida, paixão e morte de um *clã*, *saga* de uma família alentejana, e, numa outra *constituição de sentido*, a do próprio Portugal. Assim, a palavra-símbolo paixão funciona como um princípio estruturante da *saga*. Ainda decorrente da simbologia da paixão de Cristo, o percurso da *saga* é análogo ao percurso de Jesus até a sua redenção. Com referência à *saga* lusitana, é possível estabelecer uma outra relação simbólica: a vida, sintetizada na árvore, em *A Paixão*; a paixão, provocada pelos cortes – devido às guerras, às perdas e ao rompimento, em *Cortes*; a morte, sintetizada na “nau” que soçobra com a morte do chefe do *clã*, a desestruturação familiar, a morte do sistema e do império ultramarino, em *Lusitânia*. Para depois, renascer, com a “redenção” de André, na busca de nova vida, em *Cavaleiro Andante*. Para além da decadência da família, está a de Portugal; está a busca de novos caminhos e o vislumbre do ressurgir. Todo esse percurso é sintetizado no mesmo símbolo da paixão, suscitada pela idéia bíblica da páscoa.

As imagens expressas através do símbolo tomam, assim, feições variadas ao longo da obra desse ficcionista, exercendo o seu efeito sobre o *tom* de uma possível epopéia. O tempo litúrgico da *saga*, mais preciso nos primeiros livros (três dias de um mesmo tempo pascal), tem uma função estruturante, como já foi visto na análise de cada livro. Essa perspectiva é focada por L. Sousa Rebelo quando afirma: “é essa revisitação do tempo que leva a estruturar o topos d’*A Paixão*, fazendo dele o eixo do discurso em torno do qual se organizam os campos de significação, que dominam a seqüência romanesca onde se inclui *Cavaleiro Andante*” (1987, 13).

Se, intertextualmente, a *evocação da imagem* que produz o símbolo gerador flui da *Bíblia*, *interativamente* ela flui da história, através do *mito* de D. Sebastião, que subjaz no imaginário coletivo português. Esse

símbolo, latente nos livros iniciais onde é só referido de modo cifrado, vem à tona com o avançar das frustrações da revolução pela perspectiva do salvador (*Cavaleiro Andante*), desloca-se (*O Conquistador*) com a mudança do olhar para uma perspectiva de *leveza* e, pelo caráter pragmático do livro, deixa a cargo do leitor a sua interpretação que fica entre séria (salvador) e lúdica (conquistador).

Por premonição (intuição?) ou projeto, um livro anuncia o seguinte na obra de Almeida Faria. Seja explicitamente (tetralogia), por datas e eventos, seja implicitamente pela *constituição do sentido*, através dos deslocamentos entre *tema* e *horizonte*. Referindo-se ao Poeta da epopéia portuguesa, J.C., poeta, insinua a sua própria *negativa epopéia*, a que ultrapassa o capítulo de celebração do dia do poeta, 10 de junho, e constitui o próprio sentido da *saga lusitana*: cantar a história da *revolução*. Tal processo denuncia o imaginário do autor, sua preocupação central: o destino português. É uma obra lusíada, épica à sua maneira: uma *negativa epopéia*.

## A CRESCENTE VISIBILIDADE

Em *O Conquistador*, Almeida Faria diz que “não corre mais quem caminha, mas quem mais imagina” (1990, 132). Essa imaginação, ficcionalizada ao longo de vinte e oito anos (de *Rumor Branco* a *O Conquistador*), tem formas de apresentação textual diversas. É aqui considerada *visibilidade* aquilo que resulta de dois processos imaginativos concebidos como expressão verbal e imagem visiva. Ao primeiro, que Calvino relaciona com a “idéia de imaginação como participação na verdade do mundo” (1988, 104), eu chamo ‘ato da escrita’, por estar ligado ao processo de produção. Ao segundo, que envolve as visões obtidas do texto pelo leitor, chamo ‘texto realizado’.

### O produtor e o ato da escrita

Evidentemente, não é possível saber o que leva um escritor a ficcionalizar dessa ou daquela forma o seu imaginário. Iser já chamara a atenção sobre a impossibilidade de identificar fora do texto a intenção autoral, observando que a intencionalidade se manifesta “nos campos de referência do texto” (1979, 390). Confirmando isso, em resposta ao inquérito “Pourquoi écrivez-vous?”, dirigido por Jean-François Fogel e Daniel Rondeau, Almeida Faria diz que se soubesse porque escrevia ele provavelmente não escreveria (1985, 321).

“De onde provêm as imagens que chovem na fantasia?”, questiona Calvino a certa altura, quando fala sobre a *visibilidade* da linguagem (1988, 102). Transfiro a pergunta para a obra em estudo, com a observação do mesmo crítico de que as *imagens* são provenientes de *imagens do mundo*, de *outro texto* ou de algum *mito*.

A *visibilidade* da linguagem na obra de Almeida Faria insinua a inferência produtora, realizada no ato da escrita das diversas *imagens* ficcionais.

Ao longo da sua obra, as imagens do mundo repetem-se ampliadas, re-vistas, ou vistas por outra ótica, variando somente quanto à ênfase nessa ou naquela imagem. A *revolução* (no sentido amplo que aqui lhe atribuo) é a imagem mais forte que percorre, como vem sendo visto neste estudo, toda a produção do autor. É referida e traduzida no “clima” do primeiro livro; é tomada como eixo condutor nos livros que compõem a *saga*; e é mencionada no último.

Ao lado dessa imagem abrangente, outras perpassam por cada livro: o mundo tecnológico, desencadeador do burburinho dos transportes automotores, dos aparelhos eletrônicos; a opressão da ditadura desencadeadora do questionamento existencial – e existencialista – (*Rumor Branco*); ainda a opressão da ditadura, na solidão existencial, somada a uma certa ótica marxista, na compreensão da distribuição injusta da terra, das discriminações sociais (*A Paixão*); os problemas com a terra e a crítica às forças armadas (*Cortes*); o exílio voluntário, o próprio acontecer do 25 de Abril (*Lusitânia*); e, finalmente, o ano posterior à eclosão revolucionária, e a insegurança, a ansiedade, o retorno à pátria, a procura de novas oportunidades (*Cavaleiro Andante*). Ligado a questões suscitadas na ‘repercussão’ revolucionária, *O Conquistador* suscita imagens ligadas a questões da desespecialização do português, desespecialização essa provocada pela perda das colônias.

A recorrência a imagens de ‘outros textos’ está presente em todos os livros desse autor através da relação intertextual, do discurso e da estrutura. Somado a isso, na formulação da sua *imagem visiva*, as epígrafes de autoria de reconhecida autoridade (*alógrafas*) são insinuatoras do sentido oculto do texto, a partir de *Lusitânia*. Além disso, em *Cavaleiro Andante*, as epígrafes ultrapassam esse significado e funcionam como textos preexistentes, que o produtor toma como tema para chegar à *expressão verbal*. Nesse caso, ele invoca a autoridade de Hegel e de Antero de Quental e, com base nessas epígrafes *temáticas*, organiza o seu material por campos analógicos.

Tal recurso acentua a *visibilidade* da linguagem no que diz respeito à relação entre produtor e texto e, como observa Calvino, faz “uma frase servir de estímulo à fantasia figurativa” (1988, 105), o que é especialmente explorado em *O Conquistador*. Se nos livros de 1980 e 1983 as epígrafes estimulam o leitor, nesse último, para além disso, elas formam um texto metaficcional paralelo.

As imagens vêm ainda do *mito*. É o *mito* de D. Sebastião que, especialmente em *O Conquistador*, fornece imagens para a fantasia de Almeida Faria. Tomado como eixo temático com repercussão a vários níveis no último livro, nos demais ele mostra-se por referência (*Cavaleiro Andante* e *Lusitânia*) e de forma vaga (na simbólica revolução) nos primeiros livros (presente talvez mesmo pela razão de esse *mito* estar no imaginário coletivo do português).

Além das três procedências possíveis apontadas por Calvino para as imagens, elas *chovem na fantasia* de Almeida Faria providas de sonhos, como o narrador afirma em *O Conquistador* (1990, 134) e o próprio autor declara em entrevista (1990b, 7). Pode-se dizer, ainda, que os desenhos de Mário Botas<sup>8</sup> funcionam como uma forma de imagem para esse autor, desenhos esses que, se somente ilustram as capas dos seus livros, funcionam em *O Conquistador* como um texto pictórico, paralelo ao discurso ficcional, que faz parte da estrutura desse texto ficcional de 1990.

Respondendo, então, à pergunta inicialmente posta, vê-se assim que as imagens que povoam a fantasia de Almeida Faria, pelo que o texto insinua, são gradativamente enriquecidas ao longo da obra por uma superposição crescente de imagens providas de várias fontes: do mundo, de textos, do *mito*, de sonhos.

## O leitor e o texto realizado

As imagens que o texto suscita no imaginário do leitor são provenientes da *visibilidade* que o texto oferece. Sobre isso, Calvino diz: “ver com olhos da imaginação o lugar físico onde se encontra aquilo que desejo contemplar” (1988, 100). Entendo que o ‘ver com olhos da imaginação’ implica colocar em causa o *horizonte de expectativa* do leitor e consequentemente as suas *funções intencionadas* no processo da leitura ao ver o que o texto mostra.

O que mostram os textos desse autor em estudo? Na ficção de 1962 a 1983 o primeiro impacto visual dos livros é causado por sua fragmentação (mais ou menos acentuada, naturalmente).

Se *Rumor Branco* cria maior impacto exatamente por ter esse aspecto mais acentuado e por apresentar, além disso, uma profusão de experimentalismos, *A Paixão* e *Cortes*, atenuados esses aspectos, têm capítulos titulados e numerados (o primeiro) e somente numerados (o segundo). *Lusitânia* e *Cavaleiro Andante* contam com as epígrafes e a escrita epistolar (com vocativo, data, procedência e remetente indicados), sendo que o último tem menor *visibilidade* por não ser dividido em partes como os outros. As epígrafes, tanto do livro de 1980, como do de 1983, remetem ao *referente* contexto histórico.

---

<sup>8</sup> O conto *Os Passeios de um Sonhador Solitário* foi escrito tomando como ‘imagem’ os desenhos de Mário Botas. O texto insinua isso e o autor declarou-o (1988a, 99).

O salto da *visibilidade* é significativo entre os textos anteriores e o de 1990. Em *O Conquistador*, a diferença que o autor dá à dimensão pragmática do texto ficcional é evidente. A necessidade de produzir um texto que atenda aos apelos da sociedade do vídeo é imperativa. O contexto dos recursos visuais é trazido para o texto, por ilustrações e recursos gráficos: uma forma de conquistar o leitor. Os recursos não se restringem ao 'texto realizado' como tal, mas a sua produção insinua a *intenção* de alcançar a comunicação textual. Ao tomar o *mito* de D. Sebastião como imagem, ultrapassando as palavras e a forma convencional de mostrar, o produtor lança mão de desenhos que passo a passo acompanham a *história*. Assim é que as epígrafes *metaficcionais* e os desenhos que abrem cada uma das sete partes do texto promovem uma comunicação transcodificada, como se três formas de expressão comunicassem as mesmas realidades e fantasias. Por outro lado, o texto faz sinalizações que induzem o leitor a fazer vários caminhos de leitura. O livro, que é pouco volumoso, ilustrado, sem experimentalismos agressivos, sem fragmentação, parece, à primeira vista, ter sido feito para conquistar o leitor do mundo televisivo, o leitor fruto dos *media*. No entanto, traz, também, sinalizações para leitores mais exigentes devido às epígrafes em várias línguas, ao surrealismo dos desenhos, à estrutura do livro, convidando ao permanente recomeçar.



## AS FACES DA MULTIPLICIDADE

Ao falar de *multiplicidade* Italo Calvino diz que “o grande desafio para a literatura é o de saber tecer em conjunto os diversos saberes e os diversos códigos numa visão pluralística e multifacetada do mundo” (1988, 127). O imaginário de Almeida Faria (como de resto o de todo escritor) resulta da soma de experiências, leituras, informações, sonhos. Como *especificidade* da sua linguagem ficcional, a *multiplicidade* oferece possibilidades de compreender horizontes diversos, sempre mais vastos e em permanente alargamento.

As categorias da *multiplicidade* na produção ficcional desse autor constituem-se de textos *múltiplos* e texto *unitário*, no sentido de pluralidade ou unicidade de vozes narradoras que lhe empresta Calvino (1988, 132).

Predominantemente *múltiplos* são os textos de *Rumor Branco a Cavaleiro Andante*. *Unitário* é *O Conquistador*. Não fosse o redimensionamento da categoria unitária operada nesse último livro, pareceria ser uma contradição o aparente decrescendo da complexidade de ponto de vista. São vários olhares sobre o mundo que fazem percorrer as páginas desse autor, por estratégias variadas. São faces que têm rostos diferentes do anonimato do sujeito e da onisciência do narrador realista. De um ou de outro modo, na obra de Almeida Faria, a subjetividade do sujeito narrador impera, seja na polivalência dos pontos de vista (de *Rumor Branco a Cavaleiro Andante*), seja na subjetividade de uma primeira pessoa, problematizando outros focos (*O Conquistador*). Dessa forma, em nenhum dos dois casos, o(s) personagem(ns) é (são) centro de consciência através do qual o leitor se reconheça como sujeito, ou busque o autor como reflexo. Os narradores de Almeida Faria trazem marcas de leituras, de interpretações, de vivências, de história que eles imprimem a si mesmos. Isso é resultado do tratamento redimensionado que o produtor dá à *enunciação*, onde a produção e a recepção são contextualizadas nos textos, pragmaticamente. ‘Ver’ e ‘ler’ estão, assim, em sobreposição.

No criar das vozes, a intertextualidade é recurso e estratégia que favorece a *multiplicidade*, na medida em que faz com que *horizontes* diversos confluem para o mesmo texto, ampliando as possibilidades interpretativas do espaço textual, relações entre épocas, lugares, pensamentos sobre o homem e o mundo. O texto, portanto, solicita ao leitor uma dupla parti-

cipação: o reconhecimento do texto retomado e o reconhecimento do que nesse texto foi redimensionado (e como). A intertextualidade, elemento caracterizador do texto desse autor, é assumida por estratégias variadas ao longo da sua obra, contribuindo decisivamente para a moldagem das suas faces. Contribui, ainda, para que o texto, porquanto detentor de vários conhecimentos, seja o que Calvino considera como uma *enciclopédia aberta, uma grande rede* (1988, 131), sempre aberto a mais interpretações. Com base nesse princípio, o tecido textual de Almeida Faria é pontuado e contaminado por outros textos literários, significativamente da poesia de Fernando Pessoa e de Camões, ou ainda de textos do passado histórico e mítico, especialmente o que se refere à história que rodeia o *mito* de D. Sebastião. A intertextualidade estabelece a cumplicidade do texto com o leitor, quando o faz reconhecer o passado (literário ou histórico) e a revisão dele, (provocada pela ironia crescente na obra) em processo duplicado da intertextualidade, como veremos.

### **Os textos *múltiplos* e suas faces**

Em *Rumor Branco*, além da voz criadora que se anuncia nos Fragmentos I e IV, há outras que assumem o texto. São vozes em oposição (de burgueses ou proletários, ou mesmo uma voz-diário de Daniel João) que se sucedem nas sete partes do livro, revelando várias óticas do mundo tecnológico e do contexto português em ditadura. As vozes, como foi visto na parte I, não são de todo definidas, e a sua *multiplicidade* também ressalta a desigualdade social na “igualdade” ficcional das “pessoas”, quando somente um nome tece a lógica ficcional, fracionada em várias óticas sobre o mundo. A pluralidade textual acontece na fragmentação dessa(s) ‘voz’(es), realizada entre o sujeito do *enunciado* e o da *enunciação*. A categoria do tempo, que soa atemporal, fortalece as ‘vozes’ que enunciam o texto, recusando a onisciência da terceira pessoa. Além disso, os registros do discurso (tecnológico-comunicacional, histórico-poético e filosófico-existencial) evidenciam áreas da atenção crítica do ficcionista. Paradoxalmente, o equilíbrio desses recursos nos vários fragmentos, à medida que o texto é forjado, afirma e nega as convenções. As faces assumidas pelo sujeito da *enunciação* criticam o tempo presente e evocam a história passada. O tempo presente remete ao poder ditador, ou à época tecnológica (constatando o poder da tecnologia); o tempo passado refere o poder “dos suseranos”.

Os livros que compõem a *saga lusitana* resolvem-se com *multiplicidade* de vozes, resultante da pluralidade de perspectivas sobre uma mesma

realidade, a qual é “relatada” pelos familiares e empregados dos Cantares, num crescendo de *interação* entre eles próprios.

Os dois primeiros, através de recursos não verbalizados, são traduzidos por reflexões, lembranças ou sonhos e enfatizados pela fragmentação que centra cada capítulo num personagem. Atenuados os sonhos e acrescidos relatos da experiência da guerra colonial, no terceiro livro, a *multiplicidade* agudiza-se principalmente pelo seu caráter de ‘corte’, na medida em que o *enunciado* se refere a fatos que o narrador sabe que já aconteceram. Apesar dos aspectos *múltiplos* semelhantes entre esses dois livros, se no primeiro as vozes são “silenciosas”, no segundo há um “som” de voz, denunciado na inferência do sujeito da *enunciação*.

Em *Lusitânia e Cavaleiro Andante*, textos ainda *múltiplos* sobretudo por sua estrutura epistolar, a comunicabilidade é maior. Em referência à opção pelo foco epistolar, o narrador insinua através de Sônia: “Se eu juntasse as cartas que escrevo e recebo de amigos a caminho de congressos, conclaves e outras conneries, teria a história desse meio ano que mudou muitas vidas” (1980, 184). Mais adiante, “explica” que a estratégia “torna-se um simples processo que pode ter funções diversas, permitindo ao autor ligar diferentes situações conservando o mesmo herói (primeira função), exprimir suas impressões sobre diversos lugares visitados (segunda função), apresentar retratos de personagens que de outro modo não seriam compatíveis na mesma narrativa (terceira função)” (*idem*). Tal como a portuguesa Sórora Mariana de Alcoforado ou o italiano Foscolo que, já em *Cavaleiro Andante*, o narrador cita a propósito da ficção epistolar, os missivistas colocam nas cartas “um duplo amor pela mulher e pela pátria caída em desgraça” (1983, 74). Nas cartas que comunicam a visão de mundo do seu remetente, seus conflitos, suas dores, seus amores, seus sonhos e frustrações não há mais o medo silencioso; agora há a “fala” angustiada. Buscando intersubjetivamente a comunicação entre os personagens, as cartas, por crescente auto-referencialidade, também se querem comunicar com o leitor. Tendo a sua *multiplicidade* enriquecida por esse aspecto epistolar, essa ficção acentua essa *especificidade* mais ainda, também, pela intertextualidade que, algumas vezes, recorre não só ao texto erudito, como ao popular.

### **A face do texto unitário**

Depois da visão plural dos textos anteriores, a unicidade de voz narradora assumida por Sebastião em *O Conquistador* pareceria à primeira

vista um retrocesso nas possibilidades ficcionais, devido a esse último (onde se supõe apresentar um escritor mais amadurecido nos recursos do processo da escrita) “retroceder” para a voz *unitária*. Mas o que parece retrocesso é exatamente aquilo que demonstra o domínio do escritor, por ele conseguir uma pluralidade dentro da unicidade. Ultrapassando a voz narradora, o produtor “fala” por outros meios e, driblando um ponto de vista, oferece pistas ao leitor para que ele crie outras vozes. Assim é que o sujeito da *enunciação* é a voz de Sebastião, que fala como amador e escritor e que faz também “falar” cada mulher amada na sua vida. Além disso, faz “falar” cada autor das epígrafes que abrem as partes em se divide o livro, (já que as suas falas compõem um sobre-texto) e, ainda, faz “falar” Mário Botas, através dos desenhos que ilustram o livro (outro sobre-texto). Ultrapassa assim a mera univocidade para uma univocidade transtextual. O produtor recicla os recursos usados, inserindo-os em um novo contexto ficcional que lhes muda a atribuição e, ao mesmo tempo, fazem mais outro sobre-texto, agora *metaficcional*.

O texto salta do relato para o processo; do contar para o comunicar; outra vez, da recepção (espaço do leitor, co-autor do livro em leitura) para a produção. É como se o produtor o tomasse de volta, ou o prendesse, por um fio, a ele, afinal, o produtor primeiro. Dá-se a retomada por parte da produção, o resgate do produtor e o seu papel no processo da comunicação. Esse recurso sugere, assim, o circuito da comunicação interminável quando segura o trunfo do seu percurso comunicativo dinâmico. Consegue por esses meios uma *multiplicidade* que excede o limite da voz do narrador, em busca de outras vozes que se venham somar à sua em comunicação sem fronteiras. Pelo enriquecimento da moldagem da sua face, o caráter *unitário* desse texto não o limita a uma voz solitária, mas essa voz faz ressoarem outras não convencionais.

Ainda como traço da *multiplicidade* na obra de Almeida Faria, pode-se considerar o seu aspecto de *enciclopédia aberta* (pelo adjetivo ‘aberta’, expressão distanciada da idéia de exaustão de conhecimento, própria da palavra ‘enciclopédia’ – Calvino: 1988, 131). Nesse caso, o conceito se firma devido aos textos apresentarem confluência e diversidade de possibilidades interpretativas, maneiras de pensar, estilos de expressão. Independentemente do projeto da obra, nesse aspecto, mais importam a sua força centrífuga, que afasta o texto de uma única verdade, e a pluralidade das faces narradoras, nas suas linguagens “libertadoras” de diver-

sas perspectivas<sup>9</sup> do mundo. Tal aspecto evidencia-se crescentemente ao longo da obra, como sugere a epígrafe de Cervantes na última parte do livro de 1990: “su libro tiene algo de buena invención, propone algo, y no concluye nada” (1990, 123).

---

9 Pela ótica bakhtiniana (polifonia), estudei esse processo das várias perspectivas de uma mesma realidade em "Intertextualidade e Polifonia em *Cavaleiro Andante* de Almeida Faria", 1986.

## A CONSISTÊNCIA COMO ÁLIBI

Quando, em 1992, Almeida Faria lança a edição comemorativa dos 30 anos de *Rumor Branco*, diz sobre o seu livro: “talvez haja vários níveis de unidade, várias unidades possíveis, para além de aspectos estéticos e estilísticos mais visíveis” (1992, 8). Provavelmente o escritor, consciente do seu processo ficcional, quis instigar o leitor a um mergulho interpretativo mais profundo na sua obra ou, se entendido da ótica da intertextualidade, quis chamar a atenção do leitor para uma outra maneira de ultrapassar a linearidade do texto. Isso que ele chama de “várias unidades possíveis” é o que, segundo penso, dá *consistência* à sua obra.

Nos livros estudados, considero que a *consistência* resulta de determinados *esquemas de ação* que, a cada leitura, remetem o leitor para uma dimensão diversa. Essas “dimensões”, entendidas como *constituições de sentido*, provêm da existência de espaços, gerados no texto pelo produtor, que induzem e guiam as atividades do leitor. Esses espaços chamados *vazios* (Iser: 1976a, 106-8) não se encontram apenas no repertório, mas são derivados da indeterminação do texto e das suas estratégias.

Para a consideração da *consistência* que garante a espessura e a solidez da linguagem desse autor em instâncias de *sentido*, por entender os *vazios* do texto como fundamentais para a estrutura de comunicação, aponto algumas das concretizações, de entre as muitas possíveis<sup>10</sup>.

Nos textos em estudo, considero que os *vazios* (que possibilitam as *constituições de sentido*) intencionam *procedimentos de compreensão textual* através da simultaneidade ou da sucessão de imagens. No primeiro caso, a simultaneidade própria da metáfora provoca no leitor procedimentos associativos para a concretização dos *sentidos*. No segundo, a sucessão característica da metonímia provoca imagens devido a procedimentos de contigüidade.

### Os procedimentos através da simultaneidade

Nos livros de 1962 a 1983, os *esquemas de ação* (inclusive os observados nos capítulos anteriores deste estudo) revelam *procedimentos da*

---

<sup>10</sup> Digo “algumas” pela óbvia razão de que acredito serem possíveis inúmeras possibilidades de *construções de imagens* num texto literário que, naturalmente, não se limitam a um leitor; aliás, isso se justifica com a observação de Iser: “quando os vazios rompem com as conexões entre os segmentos de um texto, a plena eclosão desse processo se dá na imaginação do leitor” (1976a, 109), portanto, em princípio, existirão nesses textos tantas *construções* quantos sejam os seus leitores.

*produção textual* suscitadores, por sua vez, de procedimentos associativos por parte do leitor. Esses processos, provocadores de deslocamentos de *horizonte* para *tema*, apontam para concretizações temáticas relacionadas prioritariamente com questões existenciais e sociais.

Quando, em *Rumor Branco*, um *tema* indica a possível idéia central do texto (a busca de um sentido para o homem no mundo), essa idéia central envolve idéias secundárias que estão relacionadas com diversos aspectos: o social, implicando burgueses e proletários; o tecno-científico (atropelo de luzes, odores, ruídos, cores, rumores brancos); o político (opressiva ditadura, “história que antecederia-justificava a revolução” (1962, 92); o religioso (inferências e intertextualizações com a Bíblia); e, até mesmo, o mítico (insinuação subjacente na anunciada revolução que pretende uma nova ordem). Processos associativos provocam, eventualmente, os deslocamentos desses *horizontes* para *tema*; por exemplo, é por associação que o social se desloca para o tema da solidão, ponto de intersecção entre burgueses e proletários. O repertório experimentalista tão acentuado desse livro é ainda suscitador de um outro *horizonte*.

Na *saga* lusitana, a estratégia das várias perspectivas sobre uma mesma realidade favorece a *consistência* textual. Os vários pontos de vista pluralizam as imagens, assegurando a simultaneidade não só por essa variação (de personagens), mas também pelas associações realizadas em cada livro (por próprios personagens). A busca do sentido da existência é feita numa ótica conservadora ou revolucionária, patriarcal ou democrática, feminina ou masculina, de criança, jovem ou velho, patrão ou empregado, tantas facetas, afinal, quantos são os personagens que vivem nos seus próprios mundos interiores (*A Paixão, Cortes*), ou que ensaiam (pelas cartas) uma comunicação (*Lusitânia, Cavaleiro Andante*). Esse *tema* desloca-se para os vários *horizontes* que cada visão de personagem descortina.

A *saga* da família alentejana, que constitui o eixo temático e a estratégia desses quatro livros, tem como possíveis *horizontes* os dramas de cada personagem, suas aspirações, seus questionamentos existenciais, sociais e políticos. O crescente clima revolucionário dá substância ao *tema*. A estrutura da *saga*, desenvolvida em torno do símbolo da ‘paixão’, acrescenta a espessura textual com inferências bíblicas (o cordeiro a ser imolado), revolucionárias (a necessidade do sacrifício), existenciais (o questionamento e a busca do espaço quimérico), psicológicas (as angústias, as frustrações, os anseios sufocados, os medos) e sociais (o sofrimento pelas injustiças e diferenças entre os homens).

Outros *horizontes* são possíveis em cada livro. Distintas associações contribuem para as *constituições de sentidos* possíveis, por exemplo, em *A Paixão*. Como foi visto no estudo de cada livro na Parte I, o fogo, que é medo e faz calar a voz, é simultaneamente medo social, medo de viver; ou é chama que impulsiona as vidas, desarvora os homens, incendeia a necessidade de mudança, a paixão pela liberdade; a árvore remete para as idéias de resistência, força, luta.

A condensação da palavra ‘cortes’, no segundo livro da *saga*, contribui para a sua *consistência*, já que funciona como estratégia desencadeadora das associações: corte com a ditadura, corte com a família, corte com a sociedade patriarcal, corte com o latifúndio, corte com um país decadente (envolvendo o *enunciado*); e ainda: corte com um tempo, corte com um tipo de linguagem ficcional (envolvendo a *enunção*). A criação de imagens, nesse último caso, atinge o discurso, promovendo um *horizonte* metaficcional.

*Lusitânia* é nau que soçobra; lusa pátria que naufraga nas águas da revolução. A intersecção promovida pela idéia de naufragar é promotora da imagem do passado que, avessada, se torna anti-épica. A associação estabelecida, reforçada pela intertextualidade com o texto camoniano, provoca a simultaneidade de imagens entre o passado áureo e o presente frustrado. Como *horizontes* daí desencadeados vemos a questão do orgulho lusíada; o abalo da idéia messiânica instaurada pela recepção de quatro séculos de *Os Lusíadas*; o destino do mar dessacralizado com as *águas mil*; o sacrifício, que a volta de J.C. deixa entrever, onde subjazeria, ainda, a idéia do *mito* do salvador: J.C., o *cordeiro* imolado “a expiar o ter querido ser livre” (1980, 161).

Em *Cavaleiro Andante*, de saída, o leitor tem duas direções interpretativas: a da justiça social, sugerida no pensamento de Hegel; a da busca por parte de cada pessoa do seu espaço quimérico, expresso nos versos de Antero de Quental. Além disso, o primeiro capítulo, “quadrívio”, afora anunciar os espaços a percorrer, é uma estratégia que insinua os caminhos da interpretação: a busca de opções de vida; a referência histórica; a idéia do *mito* salvador. Os questionamentos existenciais ampliam imagens com as noções de amor, justiça, solidariedade, compromisso, dependência, crença ou desespero. Além dos *horizontes* apontados, tanto nesse como no livro anterior, o *horizonte* metaficcional tem relevo.



Embora os textos de 1962 a 1983 recusem a forma da ficção tradicional, não é necessariamente tal fato que lhes garante a *consistência*. É certo que os seus recursos experimentais (principalmente em *Rumor Branco*) contribuem para interrupções propulsoras de *vazios*: as palavras-soma, os períodos sem pontuação, por exemplo, são processos que reclamam a participação do leitor; também a fragmentação (que faz com que não se persiga uma *história* ou que se configurem personagens-ilhas, ou que se relativize o espaço), o tempo (que perde a cronologia), de entre outros elementos. Esse *conjunto de resultados*, provindos do repertório e das estratégias textuais dão ensejo ao leitor para a formação das *constituições de sentidos* que mudam, sempre que um *horizonte* se converte em *tema*. No entanto, se a estrutura fragmentada aumenta o número de *vazios*, provoca, devido à sua intensidade, uma atitude de resistência por parte do leitor. Ora, nesses livros, a desautomatização das expectativas do leitor, necessária para a comunicação ficcional, provoca o impacto próprio do discurso ruptor, impacto esse tanto proveniente do repertório como da estratégia. Devido à referida fragmentação, os meios de interrupção (função básica dos *vazios*) não ocorrem na instância básica dos *vazios* – a *história* – já que esta não existe nos livros em questão, pelo menos, não naquela concepção tradicional. A frequência dos espaços *vazios* acentua-se ao ser queimada uma etapa da chamada *história* narrada (Iser: 1976a, 122). Se, por um lado, isso é enriquecedor devido à intensidade da *função* poética da linguagem (sentido jakobsoniano), por outro lado, cria uma resistência no leitor, comprometendo a sua comunicação com o texto. Nesse caso, pelo grau de complexidade da linguagem, a *constituição do sentido* a ser concretizada pelo leitor é dificultada.

### **Os procedimentos através da sucessão**

Em *O Conquistador*, desaparecida a fragmentação, as interrupções passam a ocorrer a partir da instância básica para a produção dos *vazios* que é a da *história* narrada. Já isso permite ao leitor realizar a desautomatização da linguagem sem traumas. Os *vazios*, nesse caso, são produzidos visando a comunicação; daí o fato de se organizarem, prioritariamente, por interrupções, primeiro da *história* e, em seguida, da estrutura comunicativa. Devido a essa *função intencionada do autor* ocorre um descentramento da *função poética*, já que ela perde a sua soberania quando a atenção produtora é deslocada do texto em si mesmo, para o texto enquanto elemento de comunicação.

A estratégia e o repertório de *O Conquistador* fazem com que os *procedimentos de compreensão* para a *constituição do sentido* sejam diversos dos livros anteriores. Além do *procedimento* da simultaneidade daqueles livros (neste caso, ao nível do repertório), nesse último livro, os *vazios* provocam, na estratégia, imagens metonímicas concretizadoras das *constituições*, na sucessão das leituras que o texto exige. Como em círculos concêntricos que se vão progressivamente alargando, as *constituições de sentido* vão-se concretizando a cada retomada do texto, inclusive pela possibilidade de uma leitura transcodificada, *intersemiótica* gerada pelos recursos paratextuais (epígrafes, desenhos) e abrangendo vários *horizontes*: o fantástico, o histórico, o mítico, o existencial, o auto-reflexivo e o erótico. Em verdade, essa última é a primeira das *constituições de sentido* que se consubstancia no texto. Está na superfície interpretativa, no que se poderia chamar de um primeiro nível de leitura, aquele que “segura” o leitor, interessado numa *história* divertida. É o nível que, simultaneamente, se reporta ao *mito* do Don Juan e às convenções portuguesas. Impulsionado pela última parte, que o instiga a retomar o texto (por não esclarecer fatos estranhos ocorridos ao longo da *história*), o leitor volta a empreender outro caminho de leitura, dessa vez pelo prisma do fantástico (o nascimento de Sebastião de um ovo, todas as insinuações não esclarecidas, a procedência dos sonhos). Mas eis que, outra vez percorrido o texto, a semelhança entre o personagem e o rei português de mesmo nome faz com que ele volte ao começo; então, o leitor passa a propor-se a uma analogia com a história do rei (nascimento, nomes de parentes, semelhanças físicas, tendências, que acabam por se revelar paródicas); todavia, quando na última parte Sebastião não morre, como era esperado pela intersecção com a história, mais uma vez o leitor regressa para agora olhar pela perspectiva do *mito* que é resgatado/ ou transmutado com a construção do personagem. Afinal, pela transmutação, refaz todo o caminho da escrita pela via da *metaficção*. Outra vez o leitor, por provocação dos *vazios* produzidos na estratégia, retorna, buscando nova *constituição de sentido* para assim “salvar” o texto. *Horizontes* multiplicados dão a idéia do incessante percurso do leitor, agora suspeitando a existência de um outro sentido da epígrafe que abre o livro. A conquista, idéia geradora expressa no título, que simultaneamente está em todos os níveis de leitura, atinge o leitor, se ele tiver sido conquistado pelo processo comunicador do texto. E ressalto a condicional “se”, baseada na afirmação de Iser: “quanto mais preso esteja o leitor a uma posição ideológica, tanto menos inclinado estará para aceitar

a estrutura básica de compreensão do tema e do horizonte, que regula a interação entre texto e leitor” (1976a, 129).

Em todos os livros de Almeida Faria, a leitura auto-reflexiva fica assegurada como uma *constituição de sentido* que evidencia o seu domínio de produção ficcional, pois, segundo diz o produtor metaficcionalmente, “é necessário acabar com qualquer endeusamento, incluindo o da arte” (1983, 118).

Se pensarmos que “quanto maior o número de vazios tanto maior será o número de imagens construídas pelo leitor” (Iser: 1976a, 110) somos levados a concluir que os textos fragmentados serão mais comunicativos. Ocorre porém, nesse caso, que entra em jogo não só a “forma” dos vazios, mas principalmente a *função* da linguagem literária na perspectiva da produção. Se os primeiros textos priorizam a *função poética*<sup>11</sup> da linguagem e, por isso, alcançam um grau de complexidade favorecedora de vazios, essa complexidade é diminuída pelo descentramento dessa função nos *procedimentos de produção* de *O Conquistador*. Tal procedimento denuncia a *intenção* pragmática, deslocadora do objeto literário para o processo da comunicação. O que parece ser um desmerecimento para a obra, no entanto vem a ser o seu trunfo. É que, embora tendo em vista o processo da comunicação, o produtor não relega a *função poética*, como a princípio parece. Ele elabora os seus procedimentos em duas direções: uma, metonímica, situada numa primeira *constituição de sentido* que salvaguarda o seu objetivo comunicacional; outra, metafórica e concretizável, que se multiplica na simultaneidade das elaborações da *compreensão* do leitor, oferecidas pelo repertório, mas sem perder de vista o percurso metonímico priorizado pela estratégia dos vazios, onde o próprio leitor, longe de abandonar uma imagem e construir outra, sucessivamente faz interagir as suas imagens, concretizando a simultaneidade *intencionada* no vazio.

---

11 Nesse caso, as interrupções, provocadas pela *função poética*, visam desautomatizar a percepção do leitor. Sobre desautomatização, Iser diz que elas impedem a concretização das “expectativas habituais do leitor, então este precisa reformular para si o texto formulado, a fim de ser capaz de recebê-lo” (1976a, 109).



*Deus quer, o homem sonha, a obra nasce.  
Deus quis que a terra fosse toda uma,  
Que o mar unisse, já não separasse.  
Sagrou-te, e foste desvendando a espuma.*

Fernando Pessoa



## 2. AS RAZÕES DO IMAGINÁRIO

É consensual, nos mais recentes estudos, apontar a feição histórica como uma tendência da ficção contemporânea. No caso da obra de Almeida Faria, a história funciona como um *referente* (Brooks, 1983) ao ser privilegiada como uma alusão à realidade. As sinalizações dessa tendência, todavia, não fazem possível se falar de *romance histórico*, pelo menos não no sentido clássico da expressão. Na ficção da atualidade, as marcas da história fazem supor a sua reescrita, mais comumente realizada pela revisão do passado, naquela forma que Linda Hutcheon chama de *metaficção historiográfica*, que é intensamente auto-reflexiva e, paradoxalmente, aborda eventos e personagens históricos (1988, 5). Na **Geração de Abril** aqui representada por Almeida Faria, todavia, a *metaficção historiográfica*, enquanto reelaboração crítica, ocorre principalmente com referência à história em processo<sup>12</sup>, quero dizer, a um passado ainda presente, porque há pouco vivenciado pelo escritor.

A *interação* com o tempo da história do presente<sup>13</sup> ocorre na obra ficcional de Faria, revelando um imaginário povoado de experiências de fatos ainda sendo registrados pela história. Na ficção, o que houve mesclasse com o que poderia ter havido e é concebido pelo imaginário. Dessa forma, as experiências vividas ou possivelmente vivenciadas alimentam o seu mundo ficcional para constituir um outro espaço e não para reiterar os fatos; para propor perspectivas da história<sup>14</sup>. Transgredindo convenções, mas atuando dentro delas até mesmo como forma de subvertê-las, Almeida Faria faz do seu tempo vivenciado o seu tempo de ficção, reelaborando

---

12 Como afirmei antes, tomo história na acepção desenvolvida pela Escola de Annales, que considera redutora uma visão da história que se limite ao passado (Le Goff e Nora, 1974).

13 Vale notar que, nessa mesma **Geração de Abril**, há autores que tomam a história passada como *referente*, haja vista a obra de José Saramago, por exemplo; e mesmo, o último livro (1990) de Almeida Faria.

14 A propósito, é bem oportuna a afirmação de Maria Lúcia Lepecki a respeito da ficção portuguesa contemporânea: "historiadores são, agora, todos os que integram o circuito da comunicação literária" (1979, 21). Evidenciando ser um comportamento de época, nesse mesmo raciocínio posiciona-se Linda Hutcheon sobre a *metaficção historiográfica* (1988, 148).

os processos ficcionais e repensando a história<sup>15</sup>. A esse respeito, eu poderia dizer que a sua obra é *metaficcional*, na medida em que é auto-reflexiva, e é *historiográfica* quando toma a história como base da sua laboração ficcional. Prefiro não rotulá-la porém (ou fazê-lo com ressalvas), pois nessa obra em irônico repensar, como disse antes, a retomada é a do presente, passado próximo do escritor; quando ocorre o passado remoto ser resgatado é, aí sim, como fonte iluminadora desse presente histórico. Além disso, é sempre bom lembrar a convicção de que cada obra cria o seu próprio gênero, como aliás sugere Tzvetan Todorov (1978).

Quando Peter Brooks fala sobre a volta do *referente* e ressalta que esse retorno não pode mais ser inocente (1983, 74), essa ressalva refere-se à linguagem e aos tipos de discursos elaborados para esse acesso. Na ficção de Almeida Faria, não existe aquele *criador* romântico; há, sim, a inferência do produtor, consciente das suas relações interativas com o leitor. A ironia e a intertextualidade são instrumentos de primeira linha, indicadores da *perda da ingenuidade* e da característica de *interação* do texto com a história.

Na obra desse ficcionista, as razões do imaginário (enquanto motivos que levam um escritor a laborar a sua ficção) são de formas de *sentido* que conduzem a dois caminhos de reescritura da história: em perspectiva do presente vivenciado, e em tomada do passado para iluminação do presente. No primeiro, o *sentido* é ressaltado na coerência interna da construção *interativa* do texto, “vendo” **o outro lado da história**, nas sinalizações do texto; no segundo, têm relevância as **formas do mito de D. Sebastião**, enquanto resgate esclarecedor do presente, mas também enquanto **revisão** do passado. Embora não pretenda uma correção do passado, essa proposta ficcional à luz do *mito*, pretende uma nova perspectiva, um novo olhar, como forma de entender o presente. Por vestígio textualizado e pela experiência em si, o ficcionista acolha assim o passado ao presente e, por certo olhar às avessas, promove uma reflexão do presente iluminado pela história.

---

15 Frederic Jameson diz que a História (passado) não é um texto, mas é "inaccessible to us except in textual form" (1981, 82); embora referindo-se a textos voltados para o passado, a sua premissa vale para essa obra que revê também a História do presente, na medida em que ela atinge leitores para os quais de uma forma ou outra ela é "passado", enquanto acontecimento não vivenciado ou conhecido. A pertinência dessa observação está em enfatizar a recepção sincrônica da sua obra, considerando-se que, da perspectiva ficcional, ela oferece uma possibilidade de conhecimento desse tempo passado próximo.



## O OUTRO LADO DA HISTÓRIA

Intérprete da história do 25 de Abril, testemunha vivencial dela, a ficção de Almeida Faria focaliza essa história pelo lado da subjetividade dos seus personagens, por um real *deslocado* e restabelecido na linguagem, que resulta numa perspectiva (um olhar) dos tempos da *revolução*<sup>16</sup>. Tal afirmação confirma o que já ficou anteriormente esclarecido: o tomar a história como *referente* não implica compromisso da ficção com fidelidade histórica. Pela *interação* entre texto e *referente*, são estabelecidas tensões entre o que o texto diz e o que se conhece a respeito da história, fazendo da ficção o contraponto com essa história<sup>17</sup>. Na produção desse escritor, **o outro lado da história** consiste na coerência e na verossimilhança do conjunto das estratégias da produção textual no universo ficcional. Como decorrente de uma *ação* produtora, consiste, ainda, na transgressão de convenções e nas sinalizações dos campos de referência do texto, configuradoras de um gênero. O outro lado da história resulta no *sentido*, expressão do *imaginário*.

No curso desse raciocínio, o *sentido* forja-se na coerência interna do texto e na sua *lógica*. Na obra de Almeida Faria, esses elementos equilibram-se na seqüência da idéia da relatividade da verdade, ou seja, a postura que leva a pensar que a verdade ficcional não é, necessariamente, a que parece ser. Esse equilíbrio deve-se, principalmente, ao discurso irônico, por um lado e, por outro lado, a referências históricas misturadas com fictícias, encontráveis na estrutura *intertextual*. É, pois, sintomático que o autor tenha tomado, para uma das epígrafes de *O Conquistador*, a afirmação de Daniel Defoe: “In speech an irony, in fact a fiction” (1990, 25).

A ironia e a intertextualidade sustentam a estratégia ficcional que envolve a coerência interna e a *lógica* da obra.

### A postura irônica no jogo do poder produtor

De *Rumor Branco* a *O Conquistador*, o processo interativo entre produtor e leitor vai, gradativamente, tomando tons diferenciados à proporção que as regras do jogo comunicacional vão mudando. Se em *Ru-*

---

16 Veja "Contraponto com a história" estudado em cada livro.

17 As ações intencionadas do produtor do texto ficcional não intentam julgamentos ou estabelecimento de verdades; reclamam, sim, reflexão e questionamentos.

*mor Branco* o produtor é mais controlador (à medida que, “quase secreto” (1962, 22)), faz a  *sinalização* mais codificada e, assim, reclama do leitor a memória das obras intertextualizadas), em *A Paixão*, “as palavras mandam” (1965, 21) o simbólico fazer o texto mais hermético. Contudo, passo a passo se vai suavizando esse processo, que toma rumos diversos a partir de *Cortes*, já que em tempos de ditadura “dificilmente poderia ocupar o intelecto em diferentes pastagens” (1978, 43). Essa  *interação* entre produtor e leitor cresce em *Lusitânia*, “onde deve habitar quem quer transformar a vida em obra de arte” (1980, 227) e, principalmente em *Cavaleiro Andante*, acentua-se, já que “para mau entendedor nem mil palavras bastam” (1983, 253). Culmina com a desmitificação do poder produtor em *O Conquistador*, onde guia a compreensão do leitor (o que não deixa de ser uma forma diferente de controle) através de sinalizações marcantes, inclusive “avisando” o leitor sobre as possíveis dificuldades da aventura da leitura que vai empreender, provocando a sua “ambígua atracção pelo desconhecido, e o gosto pelo risco” (1990, 22). É verdade que a sinalização, sendo uma questão pragmática, resulta de uma forma de manipulação, pois vai exigir do leitor uma resposta dos sinais; mas essa expectativa segue sendo progressivamente mais desmistificadora do poder autoral, paradoxalmente revelando-o arbitrária e aberrantemente.

Não só o narrador dirige o leitor no curso do acontecer ficcional. Como parece já ter ficado claro, também o produtor interfere nas estruturas textuais que, ao revisarem as convenções, instigam o leitor a refletir sobre a própria ficção<sup>18</sup>. As regras do jogo estão, pois, sempre presentes (de formas diversas) e evoluem, gradualmente: codificadas, sutis e abertas, chegando mesmo a tornarem-se didáticas<sup>19</sup>. Os dois primeiros livros exigem (embora em graus de evidência diferentes) leitores mais ‘competentes’, quando elaboram uma escrita codificada (*Rumor Branco*<sup>20</sup>) e simbólica (*A Paixão*). Ao romper as regras anteriores da codificação, *Cortes*, apesar disso, ainda tem sinalizações sutis, pelo menos em relação ao *enuncia-*

---

18 Além das estratégias textuais, é significativo notar a atitude de Almeida Faria em revisões dos seus textos a cada edição, como mais uma evidência da evolução do seu processo de comunicação ficcional.

19 Linda Hutcheon fala sobre o didatismo da *metaficção* contemporânea, mostrando que ele resulta da pouca fé que o produtor tem hoje no seu leitor (1985, 88-91).

20 Vale a pena ressaltar que a segunda edição de *Rumor Branco*, revista pelo autor (1970), o final do Fragmento V vem acrescido do tom sarcástico, não presente na primeira edição, que evidencia a mudança de *intenção* autoral: “viram como se não deve escrever uma história portuguesa? mesmo assim houve decerteza quem chorasse ao lê-la, sobretudo as senhoras burguesas que, como se sabe, têm bons sentimentos” (1962, 96).

do. A partir de *Lusitânia*, as regras são mais abertas; são exemplos disso, a comunicação através das cartas, a epígrafe sinalizadora, a própria indicação histórica da titulação das partes em que se divide o livro. Depois, em *Cavaleiro Andante*, o produtor desvenda mais os “segredos” da produção para o seu leitor, além de também “instruí-lo” com epígrafes e chamadas no texto, onde o leitor, às vezes, pode até se identificar com o destinatário das cartas. No último livro (1990), apesar do seu didatismo<sup>21</sup>, com marcações bem mais claras (identificando passo a passo Sebastião com o rei), as epígrafes em várias línguas e os desenhos surreais fazem supor que o produtor é otimista quanto ao *horizonte de expectativas* do seu leitor. Assim, embora esse livro, por um lado, atenda às expectativas do leitor mais simples, por outro ele requer um leitor sofisticado e, por isso, comunica em várias esferas (que inclui as outras línguas) de forma eclética. Estabelece, simultânea e deliberadamente, uma relação de identificação e distância que leva os leitores a posições contraditórias quanto à aceitação do livro.

No que diz respeito à manipulação do leitor, embora o produtor dissimule o seu poder, a sua presença se impõe cada vez mais forte no texto mas, cada vez mais, em atitude de consideração do leitor. Ele sabe que o leitor, como co-autor, até mesmo pode ignorar alguns sinais, embora tanto a intertextualidade como a ironia e, depois, a *paródia* exijam cumplicidade entre eles (autor e leitor). A intenção autoral, nesses casos, só se concretizará se acontecerem *comportamentos de compreensão* por parte do leitor para a decodificação do texto como intertextualidade (invocando o que se leu), ou como ironia (captando o avesso do referido, por nuances diversas; atribuindo novos significados ao significante vazio), ou como *paródia* (vendo o contraste ou separação irônicos de uma obra com outra). Só aí, portanto, o processo pragmático se concretizará, em *interação* de um conhecimento partilhado. A utilização desses processos da intertextualidade, da ironia e da paródia demonstra as preferências e influências do autor, constituindo a sua forma de administrar o que Harold Bloom (1973) chama de inquietude da influência.

### **Os trânsitos da intertextualidade no envolvimento irônico**

A intertextualidade, como foi visto, não ocorre nessa obra somente em relação a textos em língua portuguesa e outras línguas, mas, também, devido a transcodificação.

---

21 O termo não intenciona conotação pejorativa; é utilizado na acepção que lhe empresta Linda Hutcheon de “marcações” de orientação ao leitor (1985, 90).

Se em *Rumor Branco* a *lógica narrativa* constrói-se pela intertextualidade com a *Bíblia*, o processo inicial acontece quando o nome do personagem remete o leitor aos personagens bíblicos Daniel e João Baptista. Por essa intertextualidade com o tom bíblico, os Fragmentos I e IV, chaves da estrutura, impulsionam a mudança dos tempos, da classe social, do tipo de solidão, da relação burguês/ proletário. O Fragmento VII, que recoleta pensamentos e reflexões dos vários Daniéis Joões em um, faz isso com ironia satírica, auto-reflexiva. A *Bíblia* é tomada em tom reverente, servindo como respaldo para a crítica à questão social (morte de Jesus/ morte do presidiário, por exemplo). Essa mesma intertextualidade e o igual tom de reverência com a *Bíblia* prosseguem em *A Paixão* (título que remete à paixão do Cristo, tempo litúrgico, personagens com nomes bíblicos e onde o sentido de respeito à *paixão* do Cristo provoca o “riso” irônico da *paixão* dum povo).

Em *Cortes*, embora algumas referências bíblicas do livro de 1965 perdurem (como elo da *saga*), a reverência intertextual é outra e, nesse caso, como foi mencionado na Parte I, é em relação a *Os Grão Capitães*, de Jorge de Sena, mais particularmente o conto “As Ites e o Regulamento” (1971, 51-79), onde a intertextualidade insinua a crítica sobre a guerra colonial.

Em *Lusitânia*, a intertextualidade com *Os Lusíadas* contrapõe momentos de tibieza do Portugal do presente em contraste com momentos heróicos do Portugal passado<sup>22</sup>. Semelhante comportamento é tomado em *Cavaleiro Andante*, quando, na busca do cálice da vida, o contraste se realiza entre as idéias de intrépido (obra homenageada *A Demanda do Santo Graal*) e falhado/inseguro (Portugal do presente). Como fica exposto, em todos esses casos, quando há a referência a uma obra, ela é utilizada para crítica da vida. O distanciamento crítico entre os textos de 1962 a 1983 e esses textos que lhes servem de referência não conduz ao descaso dessas obras intertextualizadas. Pelo contrário, em vez de as ridicularizar, toma-as como modelos. A ironia, portanto, não coloca em xeque a obra parodiada, mas o contexto social do presente.

Misto de irreverente e reverente é *O Conquistador*. Se por um lado, pelo paralelo da *história* amorosa e valendo-se da troca e do ridículo, esse

---

22 Lembra, um tanto, a estratégia ficcional de *A Ilustre Casa de Ramires*, de Eça de Queirós (1900), onde, a cada ato de tibieza do último e decadente dos Ramires (no romance), contrapõe-se um feito heróico dos antepassados (na novela).

livro remete a Antônio Nobre (*O Desejado*), por outro lado, em simultâneo, pelo *engenho* do discurso, realiza um tipo de reverência que não busca exatamente a homenagem, mas sim a transmutação, com o enriquecimento da forma passada, intertextualizando *Mensagem*, de Fernando Pessoa. No segundo caso, entre a história e o *mito*, o processo presentifica o rei no texto e retoma o *mito* para a sua transmutação em outro *mito*.

Nesse último livro, Almeida Faria realiza uma *duplicidade contraditória*, porque simultaneamente se posiciona em atitude de irreverência e reverência. Como se vê, a obra funciona como uma estrutura a um tempo hermenêutica e formalista que reclama do leitor a percepção dos sinais do que foi intertextualizado, e ainda exige dele a captação da mudança efetuada na literatura e na história por conta da ironia. Operando em conjunto, a paródia em *O Conquistador* enquanto é irreverente num nível (Sebastião, o conquistador de mulheres), é narcisista no outro (Sebastião, transmutado em escritor). Atuando nesses dois níveis, Almeida Faria demonstra a sua aposta no leitor que, ao ler o seu livro, se não possui conhecimentos para alcançar o segundo *sentido*, certamente os captará do texto. Todavia, não elaborando antecipadamente ilusões quanto ao seu leitor, o produtor propõe-se a conquistá-lo ao “exigir” que construa um segundo sentido, através das sinalizações textuais de conhecimentos contextuais.

A intertextualidade (mais acentuada nesse último livro) é literária e é histórica.

A primeira, como nos livros anteriores, está presente no discurso permeado de presenças. A segunda é estrutural, quando traz para esse texto (a um só tempo reverente e irreverente) a relação com o rei D. Sebastião.

## Configurando um gênero

Quando *Rumor Branco*, nos anos sessenta, surge como um romance que transgredir as propostas ficcionais em vigor na época, o seu jovem escritor demonstra a concepção de que o artista não pode obedecer a regras preestabelecidas e faz da sua obra uma interrogação quanto ao gênero<sup>23</sup>.

---

23 Em verdade, essa interrogação depende do olhar do leitor, pois, se ele entende que gênero é uma questão de linguagem e que, por esse raciocínio, cada obra cria seu próprio gênero, esse leitor não a *estranhará*, mas simplesmente reconhecerá nela uma *nova* proposta ficcional.

Até a obra de 1983, esse autor vale-se da intertextualidade para promover a *lógica* dos elementos constitutivos da obra de forma reverencial, tomando-as como modelo para, em *sobreposição semântica*<sup>24</sup>, criticar a história presente. Nesse caso, no que toca à forma de apropriação de textos, homenageia as obras intertextualizadas<sup>25</sup> e, no que toca à ironia, realiza-a em tom sarcástico, sério.

Em 1990, ao transgredir outra vez, agora com *O Conquistador*, empreende outra proposta de *lógica*; vale-se da intertextualidade para promover a *lógica dos elementos constitutivos da obra* por duas vias, utilizando a ironia para assinalar a diferença por meio da *sobreposição textual*. Nesse último, então, os textos intertextualizados são o alvo, ao passo que nos anteriores eles simplesmente eram instrumento, pois o foco era a sociedade. No último, a sobreposição textual, ultrapassando os textos (mas atingindo-os), chega à história do presente e do passado<sup>26</sup> em revisão.

Na obra do autor, se considerarmos que é a ironia quem marca a distância crítica entre os textos estudados e os textos a eles incorporados, poderemos concluir que a diferença entre um tratamento e outro está exatamente no ‘tom’ da ironia e no ‘alvo’ que ela pretende. Se nos textos de 1962 a 1983 a ironia é ‘séria’, de crítica social e moral e o seu alvo é o contexto social, nesse caso, ela é *extramural* ao visar algo exterior ao texto e, portanto, é satírica. Acrescentando a isso a utilização dos textos intertextualizados na estratégia ficcional (condição fundamental da paródia), é possível concluir ser a produção desse período *sátira paródica*, já que, como considera Hutcheon para esse gênero, ela visa algo fora do texto, mas toma a sátira para fins corretivos (1985, 62).

Diferentemente ocorre com *O Conquistador*; nele, a ironia é trocista e o alvo é o texto intertextualizado, sendo a ironia, nesse caso e segundo o mesmo raciocínio, *intramural* ao visar outro texto e, por isso, paródica.

Se esse último livro se limitasse somente a ironizar em tom de troça o texto incorporado, seria coerente dizer ser ele simplesmente uma paródia.

---

24 As expressões *sobreposição semântica* e *sobreposição textual* são de Linda Hutcheon para as funções da ironia (tropo) e paródia (gênero), respectivamente (1985).

25 Nesses casos Linda Hutcheon considera existir a paródia enquanto homenagem, mas salienta que o ataque, o desafio e a contestação são as marcas mais significativas desse gênero (1985, 60).

26 E sobre a história do passado, o ficcionista ainda *intratextualiza* o romance de cordel impresso anonimamente (lembrando Bandarra, o trovador de outrora), que refaz a história do surgimento do mito de D. Sebastião: "Tudo isto de resto é história/ e não sei se tem moral/ de um rei louco e de seu duplo/ e do duplamente louco/ povo deste Portugal" (1983b, 80).

Ocorre, porém, que a sua estratégia não pára aí. Embora ocorra a ironia por repetição e diferença, essa ironia, ainda assim, tem um tom diferente da do livro anterior por seu aspecto de narcisismo, implícito na transmutação do *mito*; além disso, acrescentando à revisão crítica a troça e o lúdico, tem como alvo o *mito* de D. Sebastião. Esse alvo duplo acrescenta as sinalizações do texto no que se refere à sua identidade estrutural e à sua função hermenêutica e, por essa *lógica*, promove o *sentido* múltiplo, numa configuração de gênero. Aliás, sobre isso o produtor (evocando o livro do Apocalipse) sugere na sétima parte do livro, onde conclui sobre o seu processo de escrita: “ultimamente aparece-me de noite uma figura nua que podia ser meu duplo e que vem em silêncio, calçando luvas compridas, usando na cabeça a mitra dos dignatários e príncipes [...] Está rodeado por quatro monstruosos animais, como os símbolos dos Evangelistas cercam o Filho do Homem nalguns ícones, e representam o sal do desejo, o pez da nostalgia, o mercúrio do movimento, o enxofre da melancolia” (1990, 134). Simbolizando *o sal do desejo, o pez da nostalgia, o mercúrio do movimento, o enxofre da melancolia*, não estaria o ficcionista simbolizando, por sua vez, os “elementos” que dariam o estatuto de gênero desse seu livro?

A auto-reflexividade da obra de Almeida Faria, principalmente nos dois últimos textos, discute e traça um seu perfil de gênero. O outro lado da história é o espaço da ficção, que faz a ‘história da ficção’. A ficção desse autor certamente está contribuindo para a história da literatura portuguesa, inclusive, como um resultado concreto do processo interativo, provavelmente em futuro próximo, estará influenciando outros escritores<sup>27</sup>.

---

27 Sobre uma possível influência desse autor, já é possível referir o livro de Luís Carmelo, *No Princípio era Veneza* (1990).

## AS FORMAS DO *MITO* DE D. SEBASTIÃO

Em Portugal, o *mito* de D. Sebastião é contemporâneo e perene, por sua própria condição de *mito*, que é a atemporalidade. É retomado na obra de Almeida Faria como forma de homenagem, mas ainda aí pela descrença e conseqüente desmitificação. No último livro do autor (1990), o *mito* consagrado é dessacralizado e, em outro nível de leitura, transmudado, devido ao seu deslocamento para outro *mito*<sup>28</sup>. Tal tratamento faz parte de uma nova proposta do autor em estudo de comunicar.

O Sebastianismo<sup>29</sup>, como *mito* vivo, ao longo da história tem fornecido modelos para a conduta do povo português. Preservando-o, a sociedade garante e justifica a sua ordem existente; nele, encontra alento para acreditar num futuro de glória. Baseado na figura de D. Sebastião<sup>30</sup>, o rei português que morreu em batalha<sup>31</sup> na África, e sustentado na profecia de Bandarra<sup>32</sup>, o *mito* constrói-se ao redor da idéia do rei sempre ausente<sup>33</sup>, mas que um dia voltará para tirar o país da decadência<sup>34</sup> e criar o V Império. D. Sebastião sai da história e se torna lenda pela crença do povo. Oliveira Martins conclui sobre isso que, por abdicação da história, nasce o *mito*, consolidando-se nos “sentimentos inconscientes da nação” (1879, 83) e, ainda hoje, vive no inconsciente coletivo do português, fazendo parte do seu sistema de crenças. O *mito* de D. Sebastião está no imaginário desse

---

28 Sobre a desmitificação e revisão dos mitos, Mircea Eliade enfatiza a necessidade de que o artista “se amolde à sua imagem mítica [...] e que produza algo novo”, mesmo “correndo o risco da incompreensão agressiva do público” (1963, 161).

29 Sobre a origem do Sebastianismo, J. Lúcio de Azevedo diz que ele brotou “da esperança judaica no Messias, amalgamada com vaticínios trazidos de Espanha, ultimamente aparecidos, e resíduos de lendas do ciclo arturiano, conservadas na tradição popular” (1918, 9). Acrescente-se a observação de Hernâni Cidade de que “é anterior à catástrofe de Alcácer Quibir, e mesmo ao nascimento de D. Sebastião a crença messiânica num salvador da Pátria e num construtor do V Império” (1950, 189).

30 O nascimento de D. Sebastião consubstancia o **desejo** do povo de um rei predestinado.

31 Segundo os historiadores, o corpo do rei nunca foi encontrado.

32 Alguns autores consideram-no um nome coletivo; outros, acreditam ser a alcunha de Gonsalo Anes (não se assegura se homem místico ou burlão) que, no século XVI, em trova, pressagiu o advento dum rei *encoberto*: “Um novo rei nascerá/ Que novo nome há de ter/ Este rei que há de nascer/ De terra em terra andar/ Muita gente lhe há de morrer [...] Deste bom rei *encoberto*” (Leite, D.: 1947, 136).

33 O não retorno do rei vivo e os crescentes desenganos do povo fizeram com que esse povo, “não podendo transferir a lenda para a região do dogma, levassem-na para o mito; não podendo transcendentalizá-la, naturalizassem-na; não podendo transfigurar o rei em Deus, fizessem dele um herói” (Martins, O.: 1879, 141).

34 Desaparecido pouco antes de Portugal passar a ser dominado pela Espanha, a imaginação popular encarnou nele o “plano da ressurreição” (Martins, O.: 1879, 138).



povo diretamente ligado à esperança de salvação. Esse *encoberto*<sup>35</sup>, salvador enquanto *mito* nacional, atravessa os tempos, assentando-se nas contínuas mudanças históricas<sup>36</sup> que Portugal atravessa, sempre em sonho de melhores dias.

Através da poesia e da ficção, o *mito* de D. Sebastião tem sido retomado na literatura<sup>37</sup>. Está presente na obra de Almeida Faria, ficcionalizado pelo imaginário desse escritor. É reempregado em legitimação da história, por um lado, por outro como forma de re-visão dessa mesma história e do estar-no-mundo desse povo que o tem como recurso dos seus momentos de crise de identidade. Assim é que o *mito* está presente subliminar ou declaradamente em toda a obra de Almeida Faria na idéia da necessidade de um *salvador*<sup>38</sup>. Para percepção da presença do *mito* na obra, vejo essa presença de forma camuflada, insinuada e revelada. No primeiro caso, o *mito* é falso-encoberto, é a *revolução*; no segundo, o falso-encoberto é desmascarado e outra vez o D. Sebastião é desejado; no terceiro, o *mito* é revelado. A obra faz o ciclo do *mito* sebastianista que renasce sempre em circunstâncias em que o povo procura soluções para o seu presente, sustentado nas quimeras trazidas do passado.

## O falso-encoberto

Nos anos sessenta e em plena ditadura portuguesa, o desejo de fuga da opressão, imposta pelo sistema, habita silenciosamente o pensamento dos portugueses. Nos livros de Almeida Faria, desse período, o lugar mítico do D. Sebastião abriga-se no pensamento de revolução, pensamento esse oculto na idéia do redentor. Em *Rumor Branco*, o presidiário representa-a ao identificar-se com o Cristo. Daniel João assimila a feição do sacrifício necessário para a salvação, na suspeita de “que a revolução seria

---

35 Lendas medievais fazem crer que os *encobertos* são personagens célebres que depois da morte, por magia, devem voltar e continuar em vida "encoberta", realizando feitos heróicos. A exemplo, o imperador Carlos Magno, na França; o rei Arthur, no país de Gales. Sobre *encobertos*, vide Duarte Leite, 1947.

36 Segundo afirma Luiz de Magalhães (1898, 154), o mito, fortalecido e salvador (embora efemeramente), retornou em falsos-encobertas figuras históricas: D. João IV, com a restauração (1640); D. João VI, com a constituição de 1820; D. Pedro IV, com a revolução liberal.

37 São exemplos António Nobre, *O Desejado* (1902) e Fernando Pessoa, *Mensagem* (1934). Ressalte-se a significativa ressurgência do messianismo-sebastianista no movimento da *Renascença Portuguesa*. (Serrão, J.; 1969, 20-21). Também é um dos filões quase permanentes da literatura portuguesa contemporânea (Idem, 35).

38 Ao longo da história, o desejo de um messias fez surgirem impostores do *encoberto*, criados pelo povo e por sua necessidade de um salvador.

assim o fim seria assim as pálpebras fechadas” (1962, 95). Imbuída no imaginário coletivo do português, a idéia messiânica está aí ‘velada’: “quem sabe quem virá quem sabe quem irá” (1962, 107).

Em *A Paixão e Cortes*, a idéia mítica do salvador que o sebastianismo cultua insinua-se quando o leitor realiza a leitura intertextual com a *Bíblia* e, em seguida, a desloca para a própria origem do *mito*, ligada ao messianismo de Jesus Cristo: “que o homem ressuscite no sábado; porque não?” (1965,185). O *salvador* do povo português é D. Sebastião. Há o pensamento camuflado de possíveis messias: “corre que surgiu, lá longe, não se sabe bem onde, messias prometido, um posto de rádio clandestino” (1965, 140). Ainda, a idéia do salvador escondida na necessidade do sacrifício redentor assume simbolicamente a feição do cordeiro a ser imolado na páscoa. J.C., o que tem as iniciais de Jesus Cristo, simboliza aquele que promoveria o sacrifício, pois “o cruzificado não é mais que um símbolo muito nítido para a morte e ressurreição do próprio homem” (1965, 185).

É ainda J.C. quem promoverá o *corte* salvador. Nesses três primeiros livros do tempo ficcional de ditadura, o *mito* salvador é deslocado para a idéia da “revolução salvadora”, e o *Encoberto* estaria escondido no silêncio da *revolução*.

## Do desmascaramento ao desejo renovado

Como na história o *Encoberto* foi tantas vezes falso<sup>39</sup>, também agora a *revolução* revela-se impostora, quando não salva o povo e não o consegue levar ao sonho quimérico. O falso-encoberto é desmascarado em *Lusitânia*, quando o sonho da *revolução* é desfeito em “tempo de gente cortada, enganada” (1980, 95). Nesse outro tempo, há desesperança e mais medo, outro medo. Quando Moisés aparece enforcado, Arminda relata o ocorrido em carta a Samuel: “hei-de ouvi-los gritar aqui-d’el-rei, mas el-rei não há mais, ninguém os ouvirá.” (1980, 146). A *revolução* é falhada, é impostora do *mito*. A *revolução* que abrigaria o *Encoberto* não salva, não atende aos anseios dos portugueses, faz voltar “o secular cepticismo, indiferença, fatalismo, transformando em gesto nacional o encolher de ombros de outrora conhecido” (1980, 156); faz voltar a “autopiedade dum povo desem-

---

39 O messias é sucessivamente desejado, *encoberto* e depois desencantado, quando o povo não vê realizadas as suas esperanças. O rei Penamocor e o rei da Ericeira, dois homens do povo; o rei D. João IV, são exemplos enumerados por Theophilo Braga (1885, 151).

pregado desde Vasco da Gama, chegando de novo ao inultrapassável Cabo Não” (1980, 229). J.C. pergunta-se: “Fez-se a revolução para isto?” (1980, 132) e, imolado sem ser o messias, volta para Portugal a “expiar o ter querido ser livre” (1980, 235). A metáfora do mar, que sugere a decadência do país (*Lusitânia*), é também insinuadora do que resta ao povo português: o ‘poder desejar’, no sentido que Fernando Pessoa empresta a *O Encoberto*<sup>40</sup>.

O mito de D. Sebastião é manifestado em *Cavaleiro Andante* quando o rei volta a ser, efetivamente, desejado como salvador. Falhada a *revolução*, o traumatismo do fim do império ultramarino faz com que o *mito* seja invocado, desejado, e ressurja fortalecido pela tradição de um povo que cultua, no imaginário, o passado glorioso. Da mesma forma que outrora foi desfeito o sonho mítico<sup>41</sup> do império do Brasil<sup>42</sup>, agora é desfeito o sonho do império dos “Brasis africanos”. Fragiliza-se o povo. Em perspectivação da história, em *Cavaleiro Andante*, desloca-se a idéia de revolução salvadora para a de necessidade de um salvador: “em plena era revolucionária surgem antigas crenças e fés de desespero” (1983, 12). Desfeita a hipótese de estar encoberto na *revolução* (simbolizada na pele do cordeiro a ser sacrificado para a salvação) o *mito* volta à sua forma original e, outra vez, passa a ser esperado<sup>43</sup>. Imagens provocadas pelo desencanto insinuam o desejo da volta de D. Sebastião: “Será que se vão enfim realizar as profecias do Bandarra, que prometeu um Quinto Império a quem perdeu o seu?” (1983, 12-13)<sup>44</sup>. Como um dia, na história, o povo desencantou-se com o suposto *encoberto* D. João IV<sup>45</sup> e voltou a esperar o D. Sebastião, agora, em *Cavaleiro Andante*, alguns dos personagens da *saga lusitana* querem a volta do rei, porque se desencantaram com a *revolução*. Voltam a pensar que “estava e está encoberto D. Sebastião para regressar um dia e ser a nossa salvação” (1983, 235). A fragilidade e o desamparo do

---

40 “Que jaz no abismo sob o mar que se ergue?/ Nós, Portugal, o poder ser/ Que inquietação do fundo nossoergue?/ O desejar poder querer”. [1934] (1960, 91).

41 O Padre Antônio Vieira via em D. Pedro II, o *Encoberto*, que iria fundar o V Império no Brasil. Nas terras brasileiras, pregou a fé sebástica e fez isto pela primeira vez em 1634, na Bahia (Serrão, J.: 1969, 33).

42 Em 1838, na aldeia de Pedra Bonita, em Pernambuco, um homem chamado João Antônio incitou o povo a atos fanáticos em nome do retorno de D. Sebastião, segundo Câmara Cascudo, 1954.

43 O mito faz com que as pessoas aguardem “o socorro divino exarado nas profecias” (Azevedo, J. L.: 1918, 108).

44 No texto de cordel, “achado” por Almeida Faria e onde ele refaz a história do mito, além disso insinua a postura do português frente a esse mito: “Que o império não exista/ senão no sonho é igual/ que se prefira sonhar/ em vez de ver e olhar” (1983b, 80).

45 Theophilo Braga acrescenta que os jesuítas contribuíram significativamente para ampliar a crença no Brasil (1885, 151).

povo sem rumo, nem caminho, encontrado na encruzilhada (da história e da ficção) sem saber para onde ir, fá-lo ressurgir forte. Ficcionalmente, é explicitado o desejo da sua volta. A volta do *Desejado* é ansiada, agora, para que ele construa um império, “mas desta vez só espiritual, sem as tentações materialistas” (1983, 233). Esse deslocamento do sentido mítico (do material para o espiritual) já se faz notar nas acepções das epígrafes que mencionam o *cavaleiro andante* à procura das suas quimeras, de outra forma de vida, de outros valores e, ainda, na intertextualidade realizada com *A Demanda do Santo Graal*<sup>46</sup>. Tal acepção é referida ao longo do texto, insinua o desejo desesperançado. Para esses personagens da *saga*, o *mito* não faz mais milagres; nestes tempos, cada pessoa precisa encontrar o seu próprio ‘cálice’. No final do livro, quando Marta fala da procura da *ilha dos imortais*, fala das buscas existenciais de cada um, mas, por outro lado, insinua a persistência do *mito* no imaginário ao se referir à ilha mágica onde “mora” o *encoberto*<sup>47</sup>.

## O mito revelado

O *mito* de D. Sebastião, sofrendo o desgaste do simbólico institucionalizado no passado, mas sustentando a presença de novos elementos análogos àquele, é revelado em *O Conquistador*. Nas formas de conquistador amoroso (o amador) e de conquistador de leitores (o escritor), faz-se, respectivamente, guerreiro, na luta pelas conquistas amorosas, e mártir<sup>48</sup>, na possível incompreensão dos leitores. A intertextualidade está na base estrutural da sua invenção em referência de *O Desejado* (1902), de António Nobre, e na base da idéia de um novo *encoberto* em *Mensagem* (1934), de Fernando Pessoa.

Do primeiro, o produtor intertextualiza parodicamente a estrutura em similitude: amorosa/ guerreira na intersecção do conquistador. Do segundo, apropria-se da idéia da genialidade, na substituição do *mito* consagrado pelo escritor, salvador como o Rei.

---

46 António Sardinha ressalta os pontos de aproximação entre o *Encoberto* e o mito do rei Arthur (1924, 200).

47 Acreditava-se que os *encobertos* viviam em ilhas de um mundo mágico. Particularmente, D. Sebastião vivia na ilha de San Borondon (Bruno, S.: 1904, 148).

48 Ao nascer o Rei, “do dia em que viu a luz (20 de janeiro) colheu o nome do santo – Sebastião. Assim se chamou o *Desejado*, que o destino faria também guerreiro e mártir” (Vitorino, P.: 1923, 175).

Enquanto Nobre constrói a sua *história* tomando o *mito* para construir uma intriga amorosa, subjetiva, lírica<sup>49</sup> (em sentimento nacionalista), Almeida Faria constrói a sua *história* amorosa, também subjetivamente, mas para dessacralizar o mito. Assim, enquanto Henrique (o amador de Nobre) chora por amor, Sebastião (o amador de Faria) ri de amor; enquanto Henrique enaltece o *mito*, Sebastião (entre sério e trocista) põe dúvidas sobre o mito. O aspecto lúdico, o humor bem medido, o erotismo elegante são as armas com que Almeida Faria elabora a paródia do rei do mesmo nome, a um só tempo tão parecido e tão diferente. Com as mesmas características físicas, ambos são ambiciosos de conquistas, mas diferentes nas suas opções: um conquistar terras, o outro, mulheres. A ironia dessa relação está no fato histórico de se saber o rei virgem. O conflito amoroso funciona como mera situação inicial, armadilha estrutural que dá sustentação a uma narrativa que transmuda o *mito* em um seu prolongamento, dando-lhe a estatura e a roupagem dos novos tempos.

A idéia narcisista da vinda de um gênio, evocada por Fernando Pessoa em *Mensagem*<sup>50</sup>, é retomada por Almeida Faria para elaborar a transmutação do *mito*. Enquanto o sujeito poético pessoano se anuncia Rei em glória futura<sup>51</sup>, no texto de Almeida Faria, o produtor insinua esta possibilidade por estratégia textual e enfatizada através da epígrafe “*Si vera est fama*”<sup>52</sup>. Com base na idéia, o narrador constrói um *encoberto* transmudado em escritor. Revelado dessa outra perspectiva, passo a passo elabora a verossimilhança do seu personagem, dando-lhe a realeza tomada ao Rei. Para esse mister, o produtor textual recorre ao fantástico e, por esse caminho que passa pela hesitação própria do gênero, acrescentando ao texto pontuada ironia, deixa o leitor sempre em dúvida quanto à sua real intenção. Como a profecia da volta do *Encoberto* vaticina<sup>53</sup>, ele surge num dia de nevoeiro. Acrescenta a isso (como já se sabe) ter surgido de um ovo.

---

49 “Dei-te o meu coração a ti, bela entre todas./ Coração que a ninguém ainda se dobrara./ Chego do mar, venho assistir às tuas bodas./ Ah! no mar salgado, porque não ficara” (Nobre, A.: 1902, 113). Afastando-se da figura da crônica, “O Desejado” conta a história amorosa de Henrique, que sofre com a traição da Amada. Ressalta o idealismo e o romanesco do sebastianismo. Evidencia D. Sebastião como símbolo do Portugal decadente. Faz Henrique viajar por outras terras (Espanha e França) em busca de glória. (Nobre, A.: 1902, 73-139).

50 Fernando Pessoa, inclusive, anuncia o aparecimento de um gênio, *supra-Camões*: “Prepara-se em Portugal uma renascença extraordinária, um ressurgimento assombroso” (Pessoa, F.: 1912, 107).

51 Em Fernando Pessoa: “Meu dever fez-me, como Deus ao mundo./ A regra de ser Rei alçou meu ser./ Em dia e letra escrupuloso e fundo” [1928] (1960, 74).

52 Contribuindo para a dúvida sobre a veracidade da sua morte, no jazigo do Rei D. Sebastião, encontra-se a seguinte legenda: *Conditur hoc tumulo, si vera est fama, Sebastus*.

53 Dizem as *Trovas* que o *Encoberto* voltará “em uma manhã de névoa” (Martins, O.: 1879, 137).

Devido a todas essas circunstâncias, como diz o personagem-narrador, “não seria casual a coincidência de el-rei D. Sebastião e eu termos vindo ao mundo no dia do santo do mesmo nome” (1990, 19). O Sebastião de Almeida Faria é assim construído com base na coincidência de datas, dados e características do Rei que, se, por um lado, ratifica a hipótese de ele ser o *Encoberto*, por seu lado dessacralizador deixa a dúvida: “quando cresci e percebi que algo se esperava de mim, preferi, por instinto, fingir que não era nada comigo” (1990, 19). Mas se não queria acreditar, era inculcado pela avó Catarina<sup>54</sup> “que um dia o Rei voltaria, numa certa madrugada, no meio da neblina”<sup>55</sup> (1990, 23). Nessas “coincidências”, vai-se construindo o Sebastião conquistador de mulheres que, na última parte do livro, refugia-se na ermida da Peninha. Se a dúvida se instala em Sebastião, mais ainda acontece no leitor. Nessa altura, ele sente a necessidade (que a curiosidade instiga) de refazer a leitura, agora por outra ótica: as inferências ao Rei na construção do amador não levam a uma ratificação da realeza desse que agora surge, o escritor? Como o Rei, Sebastião fica retirado: o primeiro, diz a lenda, na ilha de San Borondon; o segundo, informa o texto, na ermida da Peninha. As epígrafes induzem a uma leitura ratificante de ser, o escritor, o *Encoberto* redivivo, por se constituírem em texto *metaficcional*: reflexivo da validade da obra literária, das marcas do seu discurso, das características de um artista, das questões do imaginário e, finalmente, da importância de comunicar, que existe na *invenção* ficcional. Almeida Faria utiliza o *mito* inclusive nos desenhos que ilustram esse seu último livro, que funcionam como aspecto *feiticista*<sup>56</sup>. O *mito* é ‘alumiado’, quando transmutado, e ressurge salvador.

A utilização de tais expedientes para expressão do *mito*, ritual e conscientemente, favorece o processo comunicativo de *O Conquistador*. Esses recursos aos quais Dorfler nomeia de *ritos* (1965), funcionam como veículo do *mito* e são representados por “gestos”, que nesse livro se concretizam, como referido, nos desenhos e nas epígrafes. A desmitificação é ocasionada pela dessacralização dos valores simbólicos instituídos no passado (o que pretende conquistar impérios/ o que conquista mulheres). Esse descrédito do *mito* é corrente no contexto contemporâneo e denunciador de uma crise do sagrado desse tempo. Nessas considerações, a transmutação deve-se à impossibilidade da continuidade cultural entre o passado e o

---

54 Mesmo nome da avó do Rei.

55 "Na sua ilha ou sobre as águas, até ao instante de se manifestar, o véu espesso das neblinas o ocultará" (Azevedo, J. L.: 1918, 98).

56 Naquele sentido que lhe empresta Dorfler de "capazes de construir símbolos facilmente assimiláveis, decifráveis, comunicáveis" (1965, 54).

presente. O *mito* é atualizado para as circunstâncias históricas contemporâneas, por novas características tomadas em analogia ao rei, transmudado em outro *mito*: o escritor. Então, nessa atmosfera mítica, o texto movimentou-se com a força do *mito* transposta para o escritor.

Ao estudar o *mito* na obra de Almeida Faria, tem-se a impressão de que toda ela foi preparada para receber *O Conquistador*. Além de se poder observar o crescendo da sua aparição na obra, também se pode constatar as suas 'formas', fazendo a estrutura da obra em *interação* com a história do *mito* de D. Sebastião. Desejado pelo povo oprimido, como o messias salvador, ele está na obra: **Encoberto**, depois **Desejado** e, finalmente, **Alumiado**<sup>57</sup>.

---

57 Segundo Rebello da Silva, "o martírio e a desgraça tinham iluminado [D. Sebastião] com a auréola dos santos" (1867, 182).





---

# CONCLUSÃO

---

*tudo no mundo está dando respostas,  
o que demora é o tempo das perguntas*

José Saramago

*El tiempo de la escritura es finito  
Pero el tiempo de la lectura es infinito*

Carlos Fuentes



No percurso ficcional de Almeida Faria, a linguagem revela maneiras de comunicar que demonstram um autor em processo evolutivo da sua produção. Isso naturalmente resulta do próprio caminhar do escritor que amadurece, adquire novas experiências, na incessante busca para encontrar a palavra certa. Para além das questões contextuais de um país em ditadura e, depois, em democracia, ainda importa para a designação da sua escrita, o seu viver numa época tecnológica de vertiginosa comunicação de massa, em transgressão de fronteiras de espaço e de tempo; também, é uma época onde se procura a libertação de fórmulas rígidas: procura-se fugir ao desgaste dos símbolos (palavra ou *mito*), procura-se maior comunicabilidade entre as pessoas. Na sua obra, essas são as *zonas de penetração* da história identificadas em contraponto nos textos, particularmente enfatizadores das questões de comportamentos e de cultura (entre o antes e o depois 25 de Abril), e das movimentações sociais (guerra colonial, questões agrárias, estudantis, censura, repressão, política).

O caminhar ficcional desse autor (representante da geração que aqui chamei de **Geração de Abril**) avança em paralelo com a *revolução*. As estratégias da sua produção textual modificam-se ao longo do tempo, com o fluir da *revolução* do 25 de Abril, com ela interagindo (sem subordinar-se), desde o tempo de silêncio, até a reflexão sobre os seus resultados, realizando, dessa forma, a sua *contribuição* para a história. A sua linguagem passa a exigir, cada vez mais, a participação do leitor para a concretização do *sentido* do texto. Isto não quer dizer que a referida *revolução* determinou a mudança, mas quer dizer, sim, que ela desencadeou algumas mudanças nessa obra de ficção. Atravessando do 'silêncio' da ditadura à 'fala' dos tempos posteriores ao 25 de Abril, a ficção do autor alentejano apresenta diferenças que sinalizam a época, revelando costumes, tendências, sintomas, ideologias, que evidenciam a influência da sua vivência e do contexto no seu imaginário, por um lado; por outro, transgride normas, rompe com tradições, contribuindo para um avanço do 'olhar' sobre o mundo. A *interação* que em determinado momento é do contexto para o autor,

logo em seguida será do texto para o leitor; isto significa dizer que, por sua contemporaneidade, embora a obra ainda não tenha recebido muitas leituras que o tempo certamente lhe atribuirá, a sua *ação social* já é sentida na polêmica que tem suscitado, nos textos críticos que tem provocado e na influência que tem despertado em escritores mais jovens.

No perseguir e prosseguir buscando a comunicação ficcional, as estratégias no tratamento da linguagem gradativamente se modificam, não só em conformidade com as tendências da época mas, principalmente, em consonância com o propósito do ficcionista de comunicar eficazmente. Na *seleção* dos seus materiais, a sua *experiência* o faz buscar novas formas de diálogo que passam da linguagem monológica à epistolar e dessa para o diálogo com o leitor. Estão presentes em todos os seus textos os recursos do ritmo, das rimas, das aliteraões, dos ecos, dos trocadilhos, embora de forma mais explícita nos experimentalismos dos primeiros livros, mais sutis e ligados à estrutura e às *constituições de sentido* à proporção que o ficcionista amadurece. Percorre toda a obra o *sentido* poético da linguagem, constituindo-se marca do discurso de Almeida Faria, a ponto de ser possível ler, em alguns momentos, essa ficção como poesia. A inquieta postura do autor frente à sua obra ficcional é revelada no fluir das *especificidades* da sua linguagem, buscando cada vez mais a *leveza*, a *rapidez*, a *multiplicidade*, a *visibilidade*, a *exatidão* e a *consistência* dos novos tempos.

A postura estética desse escritor revela influências percebidas através das inferências intertextuais reveladoras de um gosto, de um tempo; essa postura também define uma forma particular de consciência histórica, através da qual o texto é produzido como interrogador. Ao laborar a sua interrogação, lança mão de recursos sustentados, notadamente, na intertextualidade (explorada em graus variados de apropriação) e na ironia (a princípio em inversão semântica e depois de ação pragmática, ao "exigir" uma atitude tanto do produtor do texto quanto do seu leitor). São estratégias constantes e de especial relevo na obra, a ponto de constituírem-se, mesmo, como chaves sustentadoras da *lógica textual* e da sua coerência interna, asseguradoras do *sentido do texto*. A forma como explora as suas possibilidades expressivas, consideradas na construção do seu texto, é dinâmica e independente, garantindo a sua insubmissão a limitações do gênero. Além disso, as suas estratégias imaginativas (próximas do momento tecnológico em que vive) são relacionadas com a

concepção mítica que povoa o imaginário do homem português e são reveladoras da sua preocupação com o homem e sua existência (fragmentação e síntese da pessoa humana), com o seu país, com a história de ontem enquanto acrescentadora do hoje.

Ao longo dessa produção ficcional, a presença do produtor (presença que imprime o caráter de auto-reflexividade à obra) se estabelece progressivamente pela imposição do sujeito da *enunciação no enunciado*. A *enunciação* difere quanto à forma dessa presença e o grau de intensidade dela nos textos estudados. Inicialmente, apesar da multiplicidade de vozes, o narrador em *Rumor Branco* faz os acontecimentos falarem por si próprios, embora, vez por outra, o aqui e agora da *enunciação* apareça no *enunciado* em crítica do social. Esse comportamento que se vai deslocando para o plano do discurso desde *Cortes e Lusitânia*, intensifica-se em *Cavaleiro Andante*, a ponto de insinuar questões de estilo e de gênero. Atinge a estrutura, em *O Conquistador*, quando o sujeito da *enunciação* ultrapassa o espaço do *enunciado* e "estabelece-se" também nas epígrafes e nos desenhos que, reunidos ao *enunciado*, fazem a *comunicação* textual auto-reflexiva.

As diferentes formas da presença da *enunciação no enunciado*, bem como o crescendo da sua intensidade, faz da obra de Almeida Faria um discurso que, passo a passo, buscou a sua categoria de *comunicação*. Desde o objetivo da sua proposta ficcional centrado na fragmentação, até quando a levou para um propósito comunicacional, esses momentos delinearão a tipologia do seu discurso. Assim, ultrapassa um primeiro posicionamento centrado no produtor-texto e realizado numa linguagem experimental e fragmentada, para um segundo voltado para o produtor-leitor e que tem em mira o processo de comunicação, através de uma linguagem leve, comunicativa, recorrente de recursos paratextuais, transcodificados. Tal ultrapassagem denuncia o desvio do seu 'olhar' produtor e torna possível avanços ficcionais antes não alcançados, quando os *sentidos* das palavras se deslocam e giram em torno de certos *eixos*, permitindo que as mesmas palavras comecem a significar outras coisas.

A verdade é que a primeira mudança de 'olhar' desse escritor ocorreu quando da sua reação à estética neo-realista, com o vanguardismo exacerbado e ruptor, manifesto no caráter fragmentado e experimental de *Rumor Branco* (1962). Aí o olhar *fractal* é traduzido no aspecto "caótico" e na

turbulência do livro que marca a história da literatura portuguesa pela "irregularidade" da sua proposta: "escrever como derradeiro desafio, desejo de construir deitando tudo abaixo" (1962, 109). Passo a passo, embora vencido o caráter exacerbado próprio do que é ruptor (principalmente no que se refere aos experimentalismos), o fenômeno caótico, a geometria irregular e a fragmentação prosseguem (decrementalmente) nos livros que constituem a tetralogia lusitana e tecem a *saga* do clã alentejano. Gradativamente o experimentalismo vai ficando sutil, a fragmentação suavizando-se; em contrapartida, a relação com a história e a postura auto-reflexiva vão ocupando mais os seus espaços ficcionais. Ocorre que, como bem observa Eduardo Prado Coelho, "um autor não muda de paradigma *a partir de uma decisão*. Por vezes, um outro paradigma seduz um autor, arrasta-o para o seu terreno. Quando ele descobre que mudou, *já tinha antes mudado*" (1982, 136). Assim acontece quando escreve *O Conquistador* que, embora envolvido com a história e com a auto-reflexividade, transgride convenções, alcançando outras instâncias do processo ficcional em busca da comunicação. Anti-experimental, o texto de 1990 reúne registros opostos do erudito ao popular, que estão presentes no *enunciado* e, também, na expectativa que tem do seu leitor mais sofisticado, escrevendo "para quem sabe ler", como o próprio escritor afirmara em entrevista, agora, buscando formas mais eficientes de comunicar, propõe uma linguagem para conquistar leitores inseridos num contexto invadido pelos meios de comunicação de massa; não deixa, porém, de atender àqueles leitores mais exigentes que buscam um texto múltiplo de possíveis *constituições de sentido*. Nessa virada, o ficcionista já não tem mais a postura apocalíptica de 1962; nesse texto que marca uma sua segunda ruptura com os padrões estabelecidos, é pelo seu aspecto comunicador que agride.

Na produção da obra literária, o deslocamento do seu centro de atenção da função poética da linguagem para o processo de comunicação é confirmativo da mudança de Almeida Faria. A ficção ultrapassa para uma proposta pragmática, onde a literatura quer reconquistar o leitor e o seu espaço agora "usurpado" pela televisão. Essa sua postura é contestatória da separação entre a arte chamada erudita e a arte popular, ainda hoje defendida por alguns refratários a essa "heresia", talvez mesmo porque, como já dissera Jacinto do Prado Coelho "a vigência de normas estéticas diferentes, na mesma época, na mesma sociedade e até no mesmo grupo social, explica o facto de um texto ser reconhecido por uns e recusado por outros" (1982, 47).

Mudam-se os tempos e muda a história; o discurso ficcional e o propósito artístico de Almeida Faria também mudam. Na incessante procura do *som secreto*, ultrapassa uma proposta 'barroca' (no seu sentido largo), para uma escrita 'clássica', onde não há excessos, pois "o excesso de conversa é a pior perversão" (1990, 131). A consciência desse processo de evolução da sua escrita está bem clara no seu último livro, quando mal se reconhece no que antes foi "em todas as acções, amores e diálogos" (1990,132). Esse autor demonstra não gostar de meios termos não só ao dizê-lo como ao mudar a sua postura diante do texto, deixando de escrever *por puro gozo* para empenhar-se em conquistar leitores. Assim, como ele próprio afirma, passa do *barroco até ao delírio* para o *mais clássico possível*, numa mudança de 'olhar' que evidencia o deslocamento do seu propósito artístico. No observar a sua obra ao longo desses 30 anos, fica visível o seu caminhar com a linguagem da "invenção verbal, o desvairado vocabulário, o desmesurado discurso" (1983, 272), até que alcança o "culto da medida, certo menosprezo dos vocabulários isolados, sempre posto ao serviço do comum equilíbrio, do conjunto" (*idem.*). São dois momentos da sua obra. O primeiro, entendido como uma fase em que o ficcionista prima pela produção com base no "prazer de formular algo novo em si" (1983, 272), a que ele próprio chama *os meus barrocos*, vai de *Rumor Branco* até *Cavaleiro Andante*. O segundo, quando busca o *equilíbrio do conjunto*. Nesse segundo momento (uma possível segunda fase da sua obra) o texto já não é mais fragmentado e apresenta uma trama bem urdida, a linguagem é justa, medida, leve e, por esse aspecto, 'clássica'; a fase onde a proposta do artista ultrapassa o *puro gozo* da invenção, em busca da *comunicação* com o leitor. Na redimensão do ser 'clássico', prima pela linguagem que se fará comunicar nos tempos em que a tecnologia e a informática garantem o imediatismo da comunicação: leve, rápida, visual, múltipla, exata, consistente, tal como sugere Calvino para a linguagem do próximo milênio. Em nome das suas convicções, esse autor tem demonstrado uma postura de independência. Acreditando na busca da melhor palavra, não defende o imobilismo e tem a coragem de romper com o estabelecido. Não gosta das palavras aprisionadas e a sua postura de inquietação artística, de estar sempre à procura da melhor forma de dizer, revela isto. Com *O Conquistador* promove, quanto ao texto literário, o deslocamento do centro de interesse para o processo da comunicação e, assim, abre horizontes novos e mais uma vez contribui para a historicidade portuguesa.

A obra de Almeida Faria ultrapassa as fronteiras portuguesas. A intertextualidade, as referências, o trânsito por várias línguas, reunindo e apontando perspectivas, fazem a ultrapassagem. A apropriação não só de textos literários, mas de outras linguagens artísticas, de outras tradições e crenças, aproximam o erudito e o popular e promovem a transculturação. Deixa assim de ser uma produção nacional para adquirir um caráter transnacional. O tema nacional reatualiza-se na obra desse autor, por reflexão crítica e que se situa, para além da sua nacionalidade, no campo da imaginação e da palavra. O amplo olhar que as incríveis possibilidades tecnológicas nesse final de milênio possibilitam, faz com que o leitor, que também é espectador das múltiplas dimensões visuais e, por isso, tem perspectiva multirracial e policultural, não leia em função da nacionalidade de um escritor, mas principalmente em razão da sua comunicabilidade e da qualidade do seu imaginário.

Redimensionando o *mito* nacional de D. Sebastião, Almeida Faria subverte a rígida distinção entre o mundo do *mito* e o mundo da literatura. Ultrapassa a idéia dos anos sessenta de literatura como ciência, para a leveza da literatura como *mito* e como comunicação, nesses anos 90. O ato consciente na formulação desses movimentos ficcionais faz com que, nos textos, existam espaços para a formulação de gestos pelo leitor. Fica patente a constância do *mito* de D. Sebastião na sua obra, em crescendo, na busca do salvador ou, afinal, na dessacralização do mito para sua restauração em nova mitificação inserida nesse contexto de final de milênio.

O *mito* dessacralizou-se ou mudou o *mito*? Somos os nossos próprios salvadores ou o escritor é a salvação? São leituras possíveis na sua obra. Continuará ainda o *mito*, agora em novas roupagens e armas? A força agora será a do produtor conquistador, como a do rei? Atualizado o *mito*, a esperança continua num sebastianismo transmudado para o contexto do terceiro milênio que se fundamentará no prazer. Relegado o *mito*, resta a saudade e a desesperança. Agora, *Outra mudança fez de mor espanto*, dizia Camões; ou *o mito é o nada que é tudo*, pensa Fernando Pessoa. Acreditarão, o autor e o leitor, numa outra forma do *mito*?

A saga do povo português habita a Tetralogia Lusitana. Todavia, a obra de Almeida Faria é, toda ela, lusíada, desde *Rumor Branco a O Conquistador*. Passa além do que enuncia e se faz lusíada na *enunciação*, nas possíveis *constituições dos sentidos*, na estrutura textual. Ao longo de toda a obra, é permanente a recorrência do *mito* de D. Sebastião nas suas várias



faces, desde falso-encoberto (na revolução gestada), para desejado (devido à revolução falhada) e depois revelado (no *mito* redivivo), demonstrando a sua constante preocupação com as questões portuguesas. Em *Cavaleiro Andante*, propõe escrever a *negativa epopéia* e diz que "quem for capaz de contar esta estratégia pícara tem a imortalidade garantida" (1990, 280). Já daí, declara sua preocupação com o receptor, com o código "do que chamamos belo e que a maioria, por falta de sentido estético, desconhece ou não reconhece" (1983, 210) e com a necessidade de outras linguagens para garantir uma comunicação eficiente. No seu livro de 1990, ao invocar proteção para a sua escrita, há o implícito e forte desejo de continuar o seu mister. Assim caminha esse ficcionista, procurando ultrapassar rótulos e datações. Sobre o alcance da recepção de sua obra, tendo em conta a sua contemporaneidade, só o futuro poderá dizer. Hoje, vale a sua coragem de transgredir, inovando a literatura e *contribuindo* para fazer a História da Literatura Portuguesa.



---

# ANEXO 1

## PARA NÃO DIZER QUE NÃO FALEI DOS CRAVOS

---

*Não há factos, há só interpretação de factos*

Fernando Pessoa

*Se não vigiarmos a vida eles escreverão a história  
e o futuro poderá neles acreditar.  
Ainda bem que existe o artista que canta o povo:  
suas dores e suas alegrias  
seus temores e sua fé.*

José Delmo



# OS TEMPOS DE SILÊNCIO

*Falva-se então muito baixo. Sabes como era: os ouvidos do ditador poderiam estar perto e esconder-se nos cafés em pernas de cadeiras, em jornais, em anéis, em copos de água. Eram os tentáculos dum monstro – dizia-se.*

Eduarda Dionísio (1979 20)

*a sua mão parava o vento da mudança e espalhava a areia negra do medo, apertava em torno das casas a mordação do silêncio, a sua mão castradora retirava ao povo a força da revolta.*

Teolinda Gersão (1982,66)

*servir não é lema que sirva*

Maria Velho da Costa (1973, 42)

Anos sessenta e começo de setenta em Portugal: silêncio das falas. Tempos atrás, António de Oliveira Salazar afirmara ao povo, na sua posse da pasta das Finanças em abril de 1928: “sei muito bem o que quero e para onde vou, mas não se me exija que chegue ao fim em poucos meses. No mais que o país represente, reclame, discuta, mas que obedeça quando se chegar a altura de mandar” (1959, 25). Assim mandou por quarenta anos; depois dele, Marcelo Caetano governou por mais seis. Todavia, pressões exteriores relacionadas com a resistência dos movimentos nacionalistas das colônias africanas desgastam o governo do colonizador. Em 1973, os capitães intensificam o movimento de insatisfação nas Forças Armadas. A publicação do livro do general António de Spínola, *Portugal e o Futuro*, em 1974, será o estopim esperado. Na sua análise da conjuntura nacional, Spínola critica o governo autoritário, afirmando que o “tempo dos dogmas está ultrapassado” (1974, 22).

O clima dos anos sessenta é o do estertor do salazarismo, mas, e talvez por isto mesmo, o de maior recrudescimento da censura. É tempo de repressão, autoritarismo, de moralidade rígida e enquadramento policial. As elites intelectuais unem-se em oposição contra a ditadura, a falta de liberdade, o capitalismo. As ideologias socialistas e marxistas lideram o pensamento de estudantes e intelectuais e exercem a sua influência sobre a Universidade, a Igreja e as Forças Armadas. Comungando do pensamento de mudança, Au-

gusto Abelaira, em *Boas Intenções*, interroga-se: “agir contra aquilo em que se acredita, quando as crenças são outras... Como exigir de alguém que se sacrifique por idéias em que já não crê?” (1963, 195).

Em 1961, têm início as revoltas das colônias portuguesas em África. Para os portugueses é cada vez mais difícil entender e aceitar a evidência de verem os seus filhos partirem para Guiné, Angola ou Moçambique; em África, muitos sacrificam-se sem entenderem bem o sentido e a justiça daquela guerra. Sobre o tema, Álvaro Guerra, em *O Disfarce*, fala de um jovem que foi corrompido e ferido pela guerra; em consequência dos embates travados nas colônias, o que resta dele, agora regressado, é a sensação de aniquilamento quando pensa que “a morte roçou-o mais do que uma vez e nunca estive tão morto como agora” (1967, 17). Em 1968, quando Marcelo Caetano assume o governo, reafirma: “Portugal não pode ceder, não pode transigir, não pode capitular na luta que se trava no ultramar” (1968, 82.). A concepção da guerra vai-se modificando em virtude da influência dos jovens oficiais, muitos deles ex-universitários que passam a questionar o sentido de estarem lutando, matando e morrendo. Como afirma mais tarde Otelo Saraiva Carvalho, “a resposta era uma só: estávamos a combater e a morrer para que os ricos conservassem os seus privilégios” (1977, 57).

As lutas agrárias, nesses anos, têm como ponto fulcral as distorções da distribuição da terra. A razão primeira do desacordo entre latifundiários e trabalhadores tem base nas suas origens, pois os primeiros herdaram as terras dos seus antepassados (e por isto defendem o sistema que garante a permanência de tal privilégio) e os trabalhadores, ao contrário, só possuem o seu trabalho e dificilmente conseguem melhorar a sua condição social através dele. As terras ficam concentradas em mãos de poucos, enquanto muitos trabalham para sobreviver. O Alentejo é o palco da luta pela terra. Ficcionalmente, torna-se lugar mítico como, aliás, sugere Almeida Faria, em *A Paixão*, ao insinuar a utopia revolucionária, também proposta por tantos outros escritores da mesma década.

As agitações dos estudantes universitários marcam o início desse tempo, início da reação revolucionária, iniciadas em 1962, em discussão sobre a reforma do ensino superior, o serviço militar, a repressão, repensando ideologias. Como bem observa Eduardo Lourenço, “o marxismo torna-se nos anos 60 uma referência ideológica genérica de parte da juventude universitária incorporada mais tarde nas Forças Armadas” (1977b, 11). Em

1969, ocorre um segundo levante universitário, inclusive com participação maciça dos estudantes africanos que, conforme Câmara Leme, é “considerada a maior crise que abalou a ditadura” (1989, 13).

Sem aparente solução, somente resta ao povo a emigração e o exílio. Em texto auto-biográfico, Ruben A. declara: “O meu desejo de emigrar dilatava dia a dia os instintos. A guerra aproximara a geografia” (1967, 119). Jacinto Baptista afirma: “fugia-se ao mau viver, a um futuro sem esperança: entre 1961 e 1972 expatriara-se mais de um milhão de portugueses que buscavam, além fronteiras, melhores condições de trabalho. E muitos jovens, mais de cem mil, desertavam da guerra colonial – mas isso não se podia escrever nos jornais antes de 25 de abril” (1975, 211). Pode-se, contudo, através do texto literário, dizer o que não é permitido ao jornalista.

A diáspora cultural é uma das marcas significativas do processo emigratório da época ditatorial, quando intelectuais como Jaime Cortesão, Hernâni Cidade, Aquilino Ribeiro, José Rodrigues Miguéis, Eduardo Lourenço, José Gomes Ferreira, Jorge de Sena, Magalhães Godinho, dentre muitos outros, impelidos pela recusa ao regime totalitário, buscam a liberdade do pensamento sem a perda da sua condição de português. A propósito, do Brasil, em 1967, Jorge de Sena, escreve para José Régio: “a afirmação, aqui, dos maiores valores portugueses é, de todos nós, um dever inadiável.” (1986, 154).

A mudança de padrões culturais é característica desses anos, quando os meios de comunicação de massa crescentemente vêm permitir a informação mais rápida; porém, em Portugal, o seu desenvolvimento ressentia-se da falta de liberdade. Nesse clima, as formas culturais exigem o maior cuidado dos responsáveis pelo controle ideológico, que chegam mesmo a impedir a consecução de obras de teatro, literatura, cinema, principalmente quando essas abordam valores morais ou políticos. Todavia, o controle não pode conter as influências ocorridas em virtude das saídas de portugueses a outros países, por razões de exílio político, emigração e bolsas de estudos. Tais influências ocasionam a gradativa modificação dos costumes e da moral tradicionais, que se vêem, pouco a pouco, ultrapassados.

A sociedade é patriarcal e machista. A situação da mulher é a de explorada, oprimida, discriminada. Nesses anos sessenta, algumas publicações alertam para a subordinação da mulher na sociedade portuguesa. Ao escrever *Cartilha do Marialva* (1960), José Cardoso Pires critica a situação de inferio-

ridade da mulher; retoma ainda o tema no romance *O Delfim*, de 1968, onde aponta os “marialvas”, ou seja, aqueles homens que apostam na superioridade masculina. No mesmo ano, Maria Isabel Barreno, em *De Noite as Árvores são Negras*, escreve longo monólogo sobre as convenções sociais onde a mulher é objeto de prazer sexual e pertence do homem; pensa, pela boca da sua personagem, que “a sociedade quer que tu fiques quietinha, que te cases, que tenhas meninos e não faças barulho” (1968, 145). No ano seguinte, com *Maina Mendes*, Maria Velho da Costa fala da *mudez* como forma de reação da mulher; fala ainda do *varão* opressor e de uma *vaga* de mudanças. O tempo mudo em que vive a personagem Maina é mudo de palavras; a contenção é para Maina forma de vida e é, para a autora, recurso de escrita.

A criação de uma Lei da Imprensa, a supressão da censura são reivindicações feitas a Marcelo Caetano, mas já desde 1959, tinham sido formuladas pelos intelectuais e jornalistas a Salazar, que nunca as atendeu. Os Serviços de Censura e o Secretariado Nacional de Informação -SNI- exercem poderes censórios. As notícias para jornais e os livros são submetidos à sua apreciação; até mesmo o acesso à leitura, nas bibliotecas, é controlado. Em 1968, no início da *primavera política*, Marcelo Caetano assume o poder e acena tratamento de maior liberdade com a Informação. Posteriormente, em julho de 1969, no Brasil, nega haver qualquer projeto de abolição do sistema censório, argumentando que a população portuguesa e gerações de jornalistas, depois de quarenta anos de censura, tornaram-se habituados a ela<sup>1</sup>. Marcelo Caetano acredita no poder da imprensa, diferentemente de Salazar, que pouca importância lhe dava, limitando-se a exercer censura em forma de completa intransigência.

A ação inibidora da censura é denunciada pelo *Jornal do Comércio*: “Nem sempre, é certo, o nosso pensamento se pôde exprimir com aquela liberdade e aquela clareza ou objetividade que desejaríamos. Há restrições que limitam essa liberdade e imperativos que a condicionam” (1973, IX-X). O receio do censurável é muitas vezes maior do que o efetivamente censurado. Antes imposta pelo poder político, na liberalização marcelista, grupos econômicos passam a monopolizar jornais e, conseqüentemente, a informação. Como refere Arons de Carvalho, a “in-

---

1 É significativo salientar que o Brasil, em 1968, se encontra em período de recrudescimento da ditadura militar, situação favorável, portanto, a tal afirmação. É exatamente em 1968 que muda a política cultural do país e começa o *império do medo* dos governos de Costa e Silva e Médici.



formação deixa de ser, de certa forma, uma técnica de formação da opinião pública, para se tornar cada vez mais nitidamente uma técnica de controle de opinião pública” (1973, 170). Nos jornais, os textos de colaboradores são submetidos à seleção prévia pelos administradores dos jornais. Sobre isto, em *Conta-Corrente*, relata Vergílio Ferreira uma sua experiência de 1973: “colaboração nos jornais naturalmente impedida. [...] a minha colaboração está dependente de o D. consentir.” (1981, 22).

De tantos atentados à liberdade do cidadão, merece especial menção a extinção da Sociedade Portuguesa de Escritores, que ocorre em 1965, devido à referida Sociedade ter premiado Luandino Vieira, estando o escritor preso por ter lutado em favor da independência de Angola. As diversas situações experienciadas variam da prisão ao exílio, da censura à cooptação. Nuno Bragança, em meio a esse clima, escreve: “Sentado na esplanada onde todos se olham eu sinto-me (rapidamente) encher de medo, como o medo de que fico cheio quando acordo no meio do escuro do meio de certas noites. [...] sei que elas não sabem o que eu sei; e vou sair daqui porque tenho o susto novo de que elas saibam que eu sei o que elas sabem que não sabem” (1969, 322-3).

Em meio a todo o sufocamento desses anos opressores, há o desejo de uma geração de comunicar-se. Ao publicar o segundo volume da autobiografia *O Mundo à Minha Procura*, em entrevista realizada em fevereiro de 1967, Ruben A. justifica o fato de escrever as suas memórias tão jovem devido à “necessidade urgente de comunicar as apreensões de uma geração” (1967, 2).

Já na *primavera* caetanista, as três Marias (Teresa Horta, Isabel Barreno e Velho da Costa) são levadas a julgamento devido aos trechos “imorais e pornográficos” contidos no livro *Novas Cartas Portuguesas*, publicado em 1972. Em verdade, o livro traz a crítica às formas sociais do patriarcalismo, além do questionamento de vários aspectos da vida nacional (a condição da mulher, a guerra colonial, a emigração, entre outros). Conscientemente utiliza a linguagem literária como instrumento de luta: “Que tempo? O nosso tempo. E que arma, que arma utilizamos ou desprezamos nós? Em que refúgio nos abrigamos ou que luta é a nossa enquanto apenas no domínio das palavras?” (Barreno e outros: 1972, 284).

A censura, além de cortar e confiscar os textos literários considerados perigosos, proíbe a sua menção ou a dos seus autores através dos meios de comunicação de massa. A censura é mais nociva por sua ação inibitória do que pela ação seletiva. Aqueles escritores insubmissos engavetam suas reportagens e, até mesmo, originais de livros; mesmo assim, resta o

receio das buscas domiciliares. A certeza de que a transgressão das regras implica cortes ou apreensão do texto, leva-os a escreverem recorrendo a eufemismos de expressão e linguagem metafórica.

A linguagem cifrada e ambígua dos textos ficcionais e, em alguns poucos casos, entrevistas e textos informativos, são formas de ultrapassar o silêncio. A necessidade da *interação* entre o social e o ficcional é evidenciada na convicção de que a liberdade é objetivo tanto do povo quanto da literatura. A propósito, revela Luzia Maria Martins, respondendo a inquérito cultural realizado por Eduarda Dionísio e outros: “O que me perturba, na sociedade portuguesa, é a sensação de solidão em que certamente se encontram todos quantos procuram realizar obras válidas. Não há uma fusão das artes, nem sequer um diálogo salutar entre qualquer destas e as letras. Estamos, além disso, isolados intelectual e artisticamente do resto do mundo pensante” (1968, 333).

Depoimentos de intelectuais ou mesmo textos ficcionais mostram a ação da censura ultrapassando o ato de cortar e provocando comportamento de cooptação, através da auto-censura; ou de crítica através da literatura. Nessa linha de pensamento, por meio do auto-cortar-se, escreve Maria Velho da Costa em *Ova Ortegrafia*: “Ecedi escrever ortado; poupo assim o rabalho a quem me orta. [...] Eu acho que enho andado esavinda omigo e com a grei, com tanta iberdade de estilos e emas e xperimentalismos e rocadilhos que, pelo im pelo ão, ortam. A iteratura eve ser uma oisa éria e sponsável. Esta é a minha enúncia ública” (1973, 55). Burlando a censura por estratégia de discurso, Velho da Costa, ao tempo em que denuncia, conclama os escritores à luta, certa de que a palavra é meio: “outros jovens me eguirão o rilho. Odos não eremos emais para ervir na etaguarda os que, em árias frentes, por nós se mputam.” (*ibid.*, 56).

Em tempos de governos autoritários, uma das formas de dinamicidade da vida cultural é a polémica, que nega o espaço ao diálogo e cede-o ao duelo. Em 1963, o *Jornal de Letras e Artes* divulga a querela desenvolvida, durante os meses de janeiro e fevereiro, por Vergílio Ferreira e Alexandre Pinheiro Torres, a respeito de *Rumor Branco* de Almeida Faria. Dá ensejo, assim, à discussão sobre os caminhos da própria ficção portuguesa contemporânea. Ao defender *Rumor Branco*, Vergílio Ferreira também advoga uma ficção inovadora, uma ruptura com o discurso neo-realista que Alexandre Pinheiro Torres defende. A polémica motiva reflexão de temas, nem sempre permitidos, como: a situação do escritor em relação com o seu tempo, as possibilidades da sua

profissionalização, o papel da literatura na sociedade, as suas tendências mais recentes. Vergílio Ferreira, antimilitarista, ao finalizar a polémica, conclui que “isto é fumo de um tenaz incêndio a lavrar.” (1963, 9). A celeuma tem hoje também o valor, dentre outros, de marco de uma mudança estética em Portugal, mudança essa impulsionada por *Rumor Branco*.

Em mesa-redonda sobre “Os Problemas da Literatura Actual” (e atual, então, é 1966), ao lado de Augusto Abelaira, José Palla e Carmo, Gastão Cruz, Maria Aliete Galhoz, Natália Nunes, Arnaldo Saraiva e Manuel de Sousa Lobo, Eduardo Prado Coelho considera a maturidade e a ruptura ideológica que se constata nos anos 60, como características da nova geração literária. A propósito do neo-realismo, Prado Coelho afirma que “essa ideologia frustrou-se, em grande parte, e o que hoje se verifica é uma acentuação mais importante da teoria (in: Abelaira e outros: 1966, 5). Essas discussões têm o valor histórico de quadro de opiniões críticas sobre a literatura da época. O debate, mais do que as características de uma produção ficcional, revela o desencanto de uma geração da qual os debatedores também fazem parte. A mudança de comportamento dessa nova geração, além de demonstrar a preocupação com aspectos do discurso literário e acompanhar uma tendência geral da época, propicia formas sutis de afirmar, nas entrelinhas, o que não se pode dizer às claras em Portugal. Ao tempo em que opinam e mesmo traçam o perfil da expressão literária da época, os participantes da mesa-redonda entendem que a nova forma de expressão é, como expressa Sousa: “uma tentativa de afirmação, pela via que lhes é facultada” (*idem.*, 5).

Dos poucos documentos críticos publicados na época, precioso é o inquérito *Situação da Arte*, realizado junto a artistas e intelectuais portugueses e organizado por Eduarda Dionísio, Almeida Faria e Luís Salgado de Matos. Indagando sobre questões da arte, sutilmente investigam a própria condição cultural da época e promovem a reflexão sobre a condição do intelectual e do artista na sociedade portuguesa dos anos sessenta. Nas questões que elaboram, em linguagem cifrada, deixam entrever a fala estrangulada, a opinião engasgada na escrita sorrateira. Das poucas respostas que recebem, concluem: “Last but not least, não sabemos as razões por que a maioria dos inquiridos não respondeu, embora calculemos algumas” (1968, 413). Duas conclusões gerais a que chegam sintetizam a situação político-cultural da época: por um lado, falta de prioridade para a cultura e para a educação; por outro, falta de liberdade. So-

bre a literatura, fica patente que o romance sofre modificações na sua estrutura em relação aos esquemas tradicionais, notadamente no que se refere ao nível da *história*, em parte por influência das tendências do romance francês; na poesia, defende-se a *construção* em detrimento da *inspiração*. A linguagem literária evidencia uma tendência para o experimentalismo e a fragmentação. O papel do artista na sociedade deveria ser o de luta sutil: “arte dura, arte pela dita (dura ou não dura)” (*ibid.*, 417). Observam que o significado de muitos dos depoimentos está, sobretudo, no silêncio, no que não dizem, nos problemas que não levantam” (*ibid.*, 418-9). As conclusões constituem-se, a um só tempo, reflexão e pergunta. Esse texto, datado de 1968, consegue ser inquérito, mas antes de tudo, hoje, por seu próprio discurso, é depoimento de uma época. Discurso que em si mesmo denuncia, faz história.

No que diz respeito a revistas literárias, Clara Rocha diz das que foram “lançadas entre 1960 e a actualidade, [e] julgam útil e necessária uma intervenção na vida da Cidade, seja através da tomada de posições políticas, seja através da formação de opinião” (1985, 609). Menciona, ainda, a revista *O Tempo e o Modo* como a única revista “de opinião” anterior ao 25 de Abril (1963). Todavia, cita outras, anteriores a 74 também, com interesses culturais diversos, através das quais se pode perceber as tendências literárias e artísticas da época: o experimentalismo e o concretismo (*Poesia 61, Sibila, Poesia Experimental, Cronos, Hidra, Operação, Contravento, Nova*); a voga formalista e estruturalista (*Contravento, Jornal de Letras e Artes*). José Carlos de Vasconcelos ressalta a revista *Vértice*, ao lado da *Seara Nova*, como “símbolo da resistência intelectual à ditadura e a revista de ‘cultura e arte’, como se qualificava, considerada mais à esquerda” (1988, 87).

Se polémicas, mesas-redondas, inquéritos são formas da crítica portuguesa falar nesses tempos de silêncio, é no diário, na autobiografia, na ficção-metáfora<sup>2</sup> que estão as tendências mais constantes da escrita literária. Se a cooptação é a outra forma de convivência com a censura, o mesmo se pode dizer quanto à prosa de ficção acerca da ficção-metáfora, assim nomeada por ser expressão sintetizadora das formas associativas surreais, alegóricas e paródicas, ou seja, por ser transposição do real para

---

2 A metáfora é entendida no seu sentido amplo, como associação, relacionada ao eixo paradigmático do discurso, na acepção que lhe dá Jakobson ao estudar a *função poética* da linguagem (1960).

outros planos, de forma a mudar o referente. Nessa linha, buscando ultrapassar a mudez imposta pela ditadura, Herberto Helder escreve: “irei crescendo dentro do rei que comeu o meu coração. D. Inês tomou conta das nossas almas. Ela abandona a carne e torna-se uma fonte, uma labareda. Entra devagar nos poemas e nas cidades.” (1963, 107). Em atmosfera surrealista, o texto comunica uma perspectiva da realidade. Crescendo a insatisfação dos artistas crescem as formas de enfrentar o “rei”.

Constitui marca do discurso literário desses anos, ainda, o caráter documental da literatura. A propósito dessa tendência na ficção portuguesa contemporânea, observa Maria Lúcia Lepecki que esses textos ficcionais “de uma forma ou outra, procuram introduzir no *inventado* (descoberto ou criado?) uma natureza documental que é típica, em ‘primeira mão’, apenas do discurso histórico, só em ‘segunda mão’ o devendo ser do texto ficcionado” (1979, 14). Esse caráter documental que é observado na literatura portuguesa desse período, vindo já das décadas anteriores, revigora-se nessa geração de sessenta, quando se envolve com o presente: a emigração, os problemas agrários, a guerra colonial e todas as outras questões tematizadas ficcionalmente. Em *A Noite e o Riso*, romance de tonalidade autobiográfica, Nuno Bragança confessa “horrores de prisioneiro sem escapatória à mão, mas precisando de sair de Portugal-prisão para reencontrar-se” (1969, 95). O registro histórico fingido passa pela vivência e pela investigação que interpreta a história.

Simultaneamente, verifica-se uma forte tendência experimentalista, um interesse pela prática do *nouveau roman*, recurso significativo a processos de intertextualidade, marcados pelo interesse pela linguagem. Tudo isso é exemplo de um certo universalismo em termos informativos, tornando evidente uma interpenetração de culturas. O estruturalismo, tão em voga na época, interessado pela obra em si mesma, que busca a descrição do seu funcionamento muito mais do que a sua beleza, influenciou a produção literária, preocupada com a sua construção.

Por esses recursos, a obra ficcional auto-discute-se e a narrativa estrutura-se de outros modos. O discurso fragmenta-se através do tempo, do foco narrativo, da linguagem; o personagem deixa de ter configuração acabada, todavia subsiste integrado ao discurso através do qual transparecem os sentimentos, os atributos, as características, a visão de mundo pela qual a literatura busca a sua fala. Assim, o processo de leitura torna-se mais pesa-

do e lento. O diálogo cultural possível entre o artista e a sociedade ocorre através da obra, em *interação*, onde o primeiro refrata uma condição social e a segunda emancipa-se a partir das idéias veiculadas. Por todo esse trabalho sobre o discurso, a participação do leitor é exigida de forma intensa. No momento em que a censura é acirrada, essa ficção-historicizada fura o silêncio. Tudo isso como pulsão do texto que quer falar esse tempo e essa terra, em grito de alerta, conclamando à luta e exercendo o direito de liberdade na forma, então, possível: a da utopia revolucionária. Talvez por essas razões, pouco há de crítico ou analítico sobre o contexto social português do período da gestação revolucionária, com data da época e publicado em Portugal. Isto certamente é o mais forte indício da opressão.

# O ESPANTO DA LIBERDADE

*foi nesse ano precisamente que o rio deixou de correr. Ficou depois assim.  
A goela esgalgada, e a gente à espera,  
à espera [...] hoje, nesta terra, não se tem feito outra coisa  
senão procurar uma cobra que voou*

Lídia Jorge, **O Dia dos Prodígios** (1980, 35-6)

*Vão todos, os vivos e os mortos.  
E à frente, dando os saltos e as corridas da sua condição,  
vai o cão Constante, podia lá faltar, neste dia levantado e principal*

José Saramago, **Levantado do Chão** (1980, 366)

*ter um país é ter para onde voltar*

Maria Velho da Costa (1983, 251)

## O momento do espanto

A Rádio Renascença, à zero hora do dia 25 de Abril de 1974, transmite o poema-canção de José (Zeca) Afonso, *Grândola, Vila Morena*, até então proibido e agora anunciador da tão ansiada liberdade: “Grândola, Vila Morena/ Terra da fraternidade/ O povo é quem mais ordena/ Dentro de ti, o’ cidade”(Afonso:1974, 47).

Os comunicados começaram a ser transmitidos pela Emissora Nacional, ao amanhecer do dia. O Movimento das Forças Armadas - MFA - explica o objetivo de libertação do povo nas ações desencadeadas, pede calma à população, aconselha prudência a militares e policiais e afirma o desejo de evitar derramamento de sangue. Marcelo Caetano rende-se ao General António de Spínola. A história acontece e o imaginário ficcionaliza-o. Acontece que as reações da ficção ao acontecido são muito posteriores. Convém ressaltar a quase estagnação da escrita nos primeiros anos. Em *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*, Teolinda Gersão diz que “neste momento há um poder que cai e outro se levanta, e a vida inteira não chega para conter este instante, há uma música subindo, uma voz, uma canção, uma embriaguez de festa partilhada, de repente nada mais é igual ao que foi sempre, há tanques de guerra subindo as ruas, mas a guerra acabou e as pessoas abraçam os soldados levando flores na mão” (1982,124-5). Maria

Velho da Costa, em *Lúcialima*, refere a perplexidade das pessoas: “O telefone toca. A mulher atende e diz, Não acredito” (1983, 16).

Nas primeiras horas do dia 26, através da rede de televisão, o General Spínola dá conhecimento à Nação sobre a atitude do Movimento das Forças Armadas, bem como informa sobre os nomes dos oficiais que constituem a Junta de Salvação Nacional por ele presidida. Em *Manual de Pintura e Caligrafia*, clama José Saramago: “o regime caiu. Golpe militar, como se esperava” (1977, 315). E Miguel Torga revela no seu diário: “Golpe militar. Assim eu acreditasse nos militares. Foram eles que, durante os últimos macerados cinquenta anos pátrios, nos prenderam, nos censuraram, nos apreenderam e asseguraram com as baionetas o poder à tirania. Quem poderá esquecê-lo?” (1977, 59). O apoio popular é entusiástico e incondicional, como ainda observa Saramago, em *Manual de Pintura e Caligrafia*: “as tropas, os carros de combate, a felicidade, os abraços, as palavras de alegria, o nervosismo, o puro júbilo” (1977, 315). No mesmo dia, em diário, Vergílio Ferreira registra a sua emoção: “Vitória. Embrulha-se-me o pensar. Não sei o que dizer. Uma emoção violentíssima. Como é possível? Quase cinquenta anos de fascismo, a vida inteira deformada pelo medo. A Polícia. A Censura. Vai acabar a guerra. Vai acabar a PIDE. Tudo isto é fantástico.” (1981, 187). Pressentiam-se novos ventos para Portugal, tempos de oportunidades para maior número de pessoas, onde não teria lugar a concentração do poder. A propósito desse primeiro momento, diz José Gomes Ferreira: “Ontem assisti comovido, na RTP, a um programa que, de súbito, me abriu uma janela donde me pareceu descobrir a paisagem verdadeira da revolução portuguesa [...] a substituição do sistema capitalista [...] pelo socialismo” (1975, 30). A emoção invade os portugueses. Em meio a lágrimas, risos, abraços e cantos o povo repete o slogan “o povo unido jamais será vencido”. Contagiado pelo entusiasmo, diz Gomes Ferreira: “não me farto de marchar em manifestações, de assistir a assembleias gerais de unhas acesas, de gritar slogans em coros de comício, de sentir em suma qualquer coisa de gás de leveza infantil nas pernas de tanto andar e me mexer.” (1975, 33). Este sentimento é manifestado de inúmeras e diferentes formas, por pessoas de todas as idades, como um pescador em Porto Covo, personagem de Olga Gonçalves, em *A Floresta em Bremerhaven*: “Bem contente estou de inda hoje ser vivo, de ter conhecimento do 25 de Abril” (1975, 34).

Os presos começam a sair de Caxias em 27 de abril. Escritores, professores, cientistas, intelectuais exilados chegam a Portugal, vindos dos mais



diversos países. Pensa Teolinda Gersão que é “um povo perdido pelo mundo reunindo os pedaços dispersos do seu corpo e voltando. Pisando outra vez a terra abandonada e agora sua, finalmente sua, se a luta das suas mãos não afrouxar” (1982, 126). São todos aqueles que, durante a ditadura, não puderam aceitar o cerceamento das suas liberdades. O momento não é de rivalidades partidárias. Todos aqueles que emigraram, para fugir à guerra colonial ou para buscar melhores condições de vida, são conclamados a voltarem para Portugal a fim de participarem da tarefa de reconstrução da Pátria. Em *Lusitânia*, Arminda, personagem de Almeida Faria, escreve na carta datada de 25 de abril a J.C.: “não se sabe até onde irão esses militares, nem se soar a hora das massas populares. Pelo menos fala-se em democracia” (1980, 49). Líderes políticos exilados regressam ao país, afinal livre. Agora, as crenças partidárias têm menor importância do que a luta pela reconstrução da Pátria. Voltam do exílio líderes como Mário Soares, Álvaro Cunhal, Rui Luís Gomes, Fernando Piteira Santos, dentre outros. Em leitura desse momento, diz Eduarda Dionísio, em *Retrato dum Amigo Enquanto Falo*: “os chefes e os heróis apareciam nas tribunas, alguns julgando já que aquela gente toda ou a maior parcela lhes pertencia. Havia pessoas roucas de gritarem e não sabiam talvez que as palavras de ordem gritadas vinham de outros países e traziam já pelo menos um milímetro de morte.” (1979, 66).

A vontade de viver de outra forma marca a espontaneidade política que vigora nos primeiros momentos do 25 de abril. Assegurar a liberdade de expressão e pensamento e promover a anistia de todos os presos políticos são as primeiras providências tomadas pelo Movimento das Forças Armadas já na manhã de 26 de abril. Como observa Casimiro de Brito, “o povo e a palavra têm objetivo comum: a liberdade” (1977, 16). São tomadas medidas de emergência. Dentre elas, dizem Afonso Praça e outros que é decretado o “congelamento imediato de todos os bens, quer imobiliários quer mobiliários” (1974, 65). Com tal medida, o MFA visa a ressarcir as vítimas do regime deposto quanto a danos morais e materiais que tenham sofrido: presos políticos, pessoas que tiveram seus bens confiscados ou perdido seus empregos por alegações de interesse da ditadura. O medo dá lugar a novas sensações. As adesões ao Movimento multiplicam-se; como observa ironicamente Eduarda Dionísio, “todo o país estava afinal de acordo contra a ditadura, que sempre tinha estado e que para todos era o ano zero” (1979, 71).

A polícia política – PIDE/DGS – e a censura são uns dos primeiros alvos do movimento. Embora, inicialmente, a PIDE não tenha frontalmente resistido às Forças Armadas, os seus agentes atacam os civis que, no 25 de

Abril, se multiplicam em frente ao seu quartel-general, como relata Olga Gonçalves, em “galerias de raiva até à superfície, punhos no ar, vozes crescendo, ‘Julgamento’, ‘Morte à Pide!’” (1982, 15). É procedida uma devassa à sede da organização. Miguel Torga regista, no seu diário, a 27/4/74: “enquanto, juntamente com outros veteranos da oposição ao fascismo, presenciava a fúria de alguns exaltados que reclamavam a chacina dos agentes, acoitados lá dentro, e lhes destruíam as viaturas, ia pensando no facto curioso de as vinganças raras vezes serem exercidas pelas efectivas vítimas da repressão” (1977, 59). Descobrem-se arquivos imensos com dados de muitos cidadãos portugueses (embora alguns já tivessem sido imediatamente “roubados”), um enorme arsenal bélico, além de numerosos instrumentos de tortura, nas suas diversas salas. Agentes-PIDE são presos em todo o país. Extravazando o ódio contido durante tanto tempo, a população empenha-se em verdadeira caçada popular. O personagem-narrador de *Os Cus de Judas*, de Lobo Antunes, diz que o ódio é também contra os “políticos, os magistrados, os polícias, os bufos, os que ao som de hinos e discursos nos enxotavam para os navios da guerra e nos mandavam para a África” (1979, 186). A 30 de abril a Imprensa publica decreto da Junta de Salvação Nacional, extinguindo a Direção-Geral de Segurança - DGS e as organizações fascistas. É o começo da liberdade ideológica e política.

Os estudantes, que foram alvo da repressão fascista, exigem a retirada das forças policiais das universidades e o saneamento dos professores que pactuavam com o regime; simultaneamente exigem, também, a reintegração de colegas expulsos e professores afastados ou exilados. A democratização do ensino é meta dos estudantes e profissionais da educação. Reivindicam a abolição de métodos autoritários e fascistas, em favor de comportamentos críticos, da investigação científica conduzida com a isenção necessária. Saúdam o Movimento das Forças Armadas e solidarizam-se com o Povo na exigência de solução para o problema do Ultramar que consiste no fim das guerras coloniais. Com a exoneração dos reitores e diretores da época do fascismo, o saneamento é iniciado. Professores são reintegrados, inclusive o crítico e ensaísta Óscar Lopes, intelectual dos mais perseguidos pela ditadura, é nomeado diretor da Faculdade de Letras do Porto. Atividade reformadora do ensino busca medidas que garantam transformação das mentalidades.

O problema colonial afigura-se de resolução essencial e urgente. Evidencia-se, desde o primeiro instante, como dos mais importantes problemas dos tantos a serem solucionados pelo novo governo. Na primeira

manifestação expressada no 1º de maio por todo o País, o povo exige o fim imediato da guerra; o personagem de Lobo Antunes revela o que é pensamento de muitos: “queria não ter nascido para assistir àquilo, à idiota e colossal inutilidade daquilo” (1979, 201). O General Spínola assina decreto-lei anistiando desertores e refratários ao serviço militar, que optaram pelo exílio como forma de fugir de uma guerra injusta e antecipadamente perdida.

A reforma agrária é projeto com meta a ser cumprida pelo novo Governo. Logo depois do 25 de Abril, as pessoas já pressentem que os grandes latifundiários não o serão por muito mais tempo, assim como a situação dos trabalhadores tende a mudar. O clima é de ansiedade. Conta José Saramago, em *Levantados do Chão*, que “então num sítio qualquer do latifúndio, a história lembrar-se-á de dizer qual, os trabalhadores ocuparam uma terra. Para terem trabalho, nada mais [...] E depois numa outra herdade os trabalhadores entraram e disseram, Vimos trabalhar” (1980, 361). O movimento de ocupação de terras, de fundamento anticapitalista, passa a acontecer. Ultrapassando a tradição histórica de respeito com a propriedade privada, a concepção agora é a de que a terra deve ser de quem a trabalha. Por volta de abril de 1974, a ocupação das terras é forma de os trabalhadores protestarem contra o não pagamento de salários. As terras vão sendo progressivamente ocupadas.

A Associação Portuguesa dos Escritores, criada em 1973, abre oficialmente as suas portas, depois do 25 de abril. Assume o espaço confiscado ao escritor pela ditadura salazarista, quando, em 1965, a Sociedade Portuguesa de Escritores foi encerrada. Nesses anos, cresce a expectativa pelas obras literárias que se pressupunham engavetadas. A constatação da sua inexpressiva quantidade em relação ao expectado, porém, gera a reflexão de ter a censura, durante o fascismo, assumido formas impeditivas e castradoras, já que não se limitou a vetar as publicações, mas inibiu o ímpeto criador. No que diz respeito à ação restauradora da cultura no período fascista, evidentemente que esse resgate ficará irremediavelmente comprometido, devido à referida ação avassaladora da censura. A atividade cultural daquela época, realizada com restrições ou deixada por realizar, impossibilita o conhecimento dos romances abortados, engavetados ou por fazer, dos textos destruídos e das palavras não utilizadas.

Com a abolição completa do Exame Prévio e da Censura os *media*, finalmente, têm livre trânsito. Já no mesmo dia 25 de abril, o vespertino *República* traz, em primeira página: “este jornal não foi visado por qual-

quer comissão de censura” (1974, 1). Em decorrência dos novos tempos, direções, administrações e redatores dos diversos jornais revêm a sua postura em relação à liberdade e ao direito do cidadão de opinar e de conhecer a verdade dos fatos<sup>3</sup>. Outros periódicos são sumariamente suspensos. Escritores, críticos de televisão e profissionais do cinema reclamam urgentes e enérgicas medidas que garantam a liberdade de expressão nos meios radiotelevisivos. A Rádio Televisão Portuguesa - RTP, como também a Rádio Renascença e a Rádio Universidade têm os quadros das suas direções renovados. Na televisão, nas emissoras de rádio, no teatro, no cinema, pode-se perceber a mudança dos tempos. Afonso Praça e outros notam que a influência é sobretudo visível “no Telejornal repentinamente aberto e politizado, como talvez nunca alguém pensasse que fosse possível” (1974, 150). Muitas vezes mais que de uma atitude consciente da sua necessidade, as mudanças resultam do impulso inicial, como tudo o que vai acontecendo. Em *Elegia para um Caixão Vazio*, Baptista-Bastos reflete que “muitas coisas se alteraram; coisas que não entendo, que tenho relutância em aceitar porque codifiquei e hierarquizei a existência no sentido quase religioso dos termos. Há uma relativa atmosfera de liberdade mental, que acho complicada por demasiado simples. É isso” (1984, 96).

O comportamento social sintomaticamente sofre mudanças. A exemplo de tantos outros, Alçada Baptista revela, em *Os Nós e os Laços*, através das atitudes do personagem Duarte “sobretudo a audácia provocatória com que os seus raciocínios se exprimiam. A descoberta da sua sujeição, durante tantos e tantos anos, a uma concepção do mundo que depois percebeu ser um sistema fechado que o oprimia, tinha-o levado a esta necessidade de pôr em questão as coisas mais respeitáveis e mais adquiridas” (1985, 83). As pessoas tornam-se mais ousadas: os estudantes mais reivindicativos, os trabalhadores mais exigentes dos seus direitos, as mulheres menos submissas e mais participativas do processo social. Sobre as mulheres, em *Cravo*, observa Maria Velho da Costa que elas “aprenderam a mexer no livro de contas [...] levantaram o braço nas grandes assembléias” (1976, 138), procurando garantir o seu espaço nesse momento de direitos e conquistas. Eduarda Dionísio diz que “mudaram as coisas de que gostávamos – os horários, os espectáculos, as músicas, as conversas, a roupa, os ami-

---

3 Em comemoração aos vinte anos do “25 de abril”, o Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro fez publicar uma coletânea das primeiras páginas dos jornais da época, na edição concebida e selecionada por Maria Teresa Mônica e Manuela Rego, *O 25 de Abril na Imprensa - março-maio 1974*.

gos. E a escala imóvel da importância das coisas não foi invertida mas subvertida de forma brusca, sobretudo começaram muitas pessoas a pensar no que valia a pena fazer, e a escolher, quando antes faziam somente sem saber nem como nem para quê, ou não faziam por inércia possivelmente, ou medo” (1979, 84). A saída das pessoas do estado de obediência cega já é uma forma de libertação. Como se o estado de apatia tivesse passado, agora pensam entre o que optar. A mudança dos costumes, assim, faz parte do processo.

Livres da censura, escritores e jornalistas portugueses começam a recuperar a voz. Os portugueses reaprendem a pensar por si próprios. Os primeiros tempos do 25 de Abril, período de efervescência ideológica e política de uma sociedade em tentativa de renovação, leva o artista para a rua, leva-o a misturar criação e vivência histórica.

É a voz engasgada pelo espanto e a emoção explodida que caracterizam a fala desses primeiros anos, considerados da eclosão revolucionária. É o que expressam alguns dos poucos textos publicados na época. Segundo José Gomes Ferreira, “de súbito certas palavras, que dormiam há séculos nos alfarrábios o sono de Gil Vicente, saltaram das velhas páginas carunchosas e principiaram a rabear por toda a parte, na rádio, na televisão, nos palcos, nos diálogos dos filmes pornográficos, nos chás em família. E os ministros, os políticos, o povinho ergueram as vozes na mesma via talvez tropeçando aqui e ali, por desábito de pessoas viciadas pelo silêncio de tantos anos.”(1975, 165). Depois do tão longo silêncio, do falar entredentes, é mister reaprender a falar. Como observa Eduardo Lourenço, “no imediato, a Revolução significou um momento de silêncio. Para alguns, como em seguida se viu, de perplexidade e fundo desafio. Era por demais claro que, fosse qual fosse o destino histórico, ideológico e político da Revolução, também no mundo escrito, senão no da escrita, haveria um antes e um depois do 25 de Abril embora o nexa não parecesse fatal nem evidente” (1984, 9). Em *Retrato dum Amigo Enquanto Falo*, Eduarda Dionísio questiona-se: “Repara que os escritores deixaram de escrever e os pintores de fazer quadros. Porque não houve a arte destes tempos nestes tempos? Só é possível contar e cantar derrotas e misérias? Ou porque não se muda de escala tão facilmente como num órgão? Ou porque não é possível mesmo reproduzir as vitórias e alegrias – será que as vitórias e alegrias não podem ser contadas? Ou porque para os escritores e artistas não houve vitórias e se arrastaram penosamente afinal de noticiário em noticiário, ou de comício em comício – como uma nódoa de gordura numa mesa posta? (1979, 83-4).

Um mês depois do 25 de Abril, quando Mário Cláudio estréia com *Um Verão Assim*, ele publica um texto produzido antes dessa data. A experiência desse livro não é, portanto, ainda aquela de um texto escrito em tempos onde a censura não mais existe. A linguagem é contida (apesar da expressiva abertura significativa). Outros textos tiveram igual percurso. Maria Alzira Seixo, ao fazer uma avaliação dos últimos dez anos da ficção portuguesa, observa que no “ano de 1974, ficções como *Cão Velho entre Flores*, de Baptista-Bastos, *Dissolução*, de Urbano Tavares Rodrigues e *Um Verão Assim*, de Mário Cláudio, praticam uma integração da irradiação semântica nos vários níveis fabulativos do texto, embora com diferentes resultados estéticos e até divergentes concepções do funcionamento literário” (1984, 32). A diversidade de tendências traduz bem a atmosfera cultural da época: de liberdade e exaltação libertária, de idéias de transformação e de afirmação de individualidades.

Além desses escritores, uns poucos abordam a questão social em curso ou fazem referência a ela. O entendimento do mundo no pós 25 de Abril, sem uma crítica mais rigorosa, passa a um discurso comungante com as aspirações populares. Na ocasião, diz José Gomes Ferreira: “Nas tardinhas do barulho dos cafés lisboetas, os que nunca se interessaram grandemente pela literatura discutem, de súbito preocupadíssimos, o destino das letras e das artes na 2ª República. Alguns até principiaram a achar augúrio desanimador o facto de não terem aparecido montes de romances, poemas, quadros, catedrais, obras primas, pilhas de livros geniais” (1975, 161). As coisas imaginadas, mas nunca escritas, agora têm o seu espaço garantido; surgirão, passado o espanto. A verdade é que quase não houve distanciamento temporal para a produção e publicação simultânea da ficção, nos dois primeiros anos. Assim, a temática que o impacto histórico provoca é rapidamente revelada pelos poetas e, só depois, como já ficou dito, é manifestada na ficção.

Como reverso do silêncio, diz-se tudo o que ficou por tão longo tempo contido; Teolinda Gersão expressa isso em *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*: “uma língua anterior, por dentro da cabeça, palavras entorpecidas porque nunca mais foram ditas e perderam a força, como as mãos enregelando sob a neve, e de súbito se reencontram “ (1982, 128). Em reflexão sobre o assunto, António Mega Ferreira observa que “nesta fase, a voz assume, ela própria, a dimensão de um corpo. A palavra dita suplanta a palavra escrita, em criatividade, em virulência, em carga emocional e em efeito espectacular. A palavra-corpo dos dois primeiros anos prende-se

naturalmente à natureza plural da política.” (1984, 16). A comunicação imediata é palavra de ordem. A cor e a imagem são recursos explorados inclusive através de murais que funcionam como meio de veiculação comunicativa e, como salienta Mega Ferreira, “elemento aglutinador de mensagens e fixador de idéias gráficas, praticamente desconhecidas do país inteiro, até então.” (*ibid.*, 16). Os escritores posicionam-se, na evolução da dinâmica histórica, em opiniões as mais diferenciadas, através de entrevistas, manifestos, intervenções, panfletos, murais, artigos.

Com a queda da ditadura, deixa de existir aquele interlocutor social implícito com o qual o escritor “discutia” as questões; agora o artista, ainda em perplexidade, como que tem dificuldade de perceber a nova realidade, como que duvida da importância do seu papel nesse novo contexto.

*Achas que a sociedade com que eles sonham é muito diferente desta?*

Eduarda Dionísio (1979, 97)

*Não só fora de nós é preciso mudar o universo,  
é também dentro de nós que está a tentação do caminho mais fácil.*

Teolinda Gersão (1982, 146)

## **O outro lado do silêncio**

O General António de Spínola, escolhido dentre os sete membros que compunham a Junta de Salvação Nacional para presidente do primeiro Governo Provisório, pouco a pouco, assume atitude radical quanto à questão da descolonização, bem como dos empenhos que ele resolveu defender: monopólios, interesses econômicos estrangeiros, multinacionais e bancos. Em poucos meses, as pressões levam Spínola a demitir-se. O encaminhamento político para um posicionamento outra vez radical (agora de esquerda) conduz Portugal, novamente, à instabilidade social.

Segundo afirma Wilfred Burchett, “pode considerar-se que o início da campanha preparatória do golpe contra-revolucionário se pode situar em 30 de Setembro de 1974 com o discurso de renúncia do ex-general Spínola, como consequência da crise de 28 de Setembro.” (1976, 305). O clima social português, que se vinha tornando tenso a partir de 28 de setembro com a renúncia de Spínola, passa a ser de medo e ansiedade com o fortalecimento do comunismo. Vítor Matias Ferreira diz que passa a ser “o Aparelho-de-Estado-Revolucionário a decretar as conquistas da revolução” (1977, 18). O triunvirato, composto por Vasco Gonçalves, Otelo Saraiva de Carvalho e Costa Gomes, detém o poder, que ficaria depois cen-

trado em Vasco Gonçalves. Instala-se o gonçalvismo na linha de um totalitarismo de esquerda. Vitorino Magalhães Godinho revela que “o terror sufocava nas escolas, nas fábricas, nas empresas, nas repartições, orquestrado nos plenários, que evocavam a si toda a soberania e onde imperava a delação, a calúnia contra quem não podia defender-se” (1979, 62). Nesse clima, diz Miguel Torga, em 19/3/1975, no seu Diário XII: “Apetece-me fugir, deixar de vez esta pátria que mais ninguém sabe reconhecer gramatical, cívica e humanamente” (1977, 100). Lobo Antunes, em *Auto dos Danados*, refere uma quarta-feira de setembro de 1975, quando “civis barbudos e soldados de cabelos compridos camuflados em tiras [...] juntavam-se nos montes do Alentejo para ladrar o socialismo aos camponeses sob um projector poirento; percorriam o país em camionetas escavacadas a ameaçar os lojistas com as pupilas vesgas das metralhadoras; arrombavam as casas à coronhada brandindo mandados de captura diante de narizes estupefactos” (1985, 17).

As Forças Armadas reconquistam o seu espaço. Como observam Avelino Rodrigues, Cesário Borge e Mário Cardoso “a classe dominante tinha contra si as armas que ontem defendiam os seus interesses e privilégios. É o pânico” (1979, 100). Nessa fase do governo de esquerda, os ricos passam a ter medo de perder os seus bens; muitos, não suportando a tensão, fogem para o estrangeiro, principalmente para o Brasil. Diz Álvaro Guerra, em *Café 25 de Abril*, que “o gonçalvismo enfunava velas rumo à desventura” (1987, 180). No período de agosto a outubro de 1975 a situação recrudescer. Maria Velho da Costa escreve: “a contra-revolução ateia fogos, começa a matar na relativa impunidade, sem interrogar-se muito. Que manuais de leitura irão ler as nossas crianças e analfabetos, que valores tem ainda esta comunidade a oferecer à face do mundo e a si própria?” (1976, 105-6). Em *Auto dos Danados*, de Lobo Antunes, o personagem narrador diz: “a gente, sem um escudo no bolso, pisados na agonia” (1985, 309). Sobre os momentos que precedem o 25 de Novembro ficcionaliza Álvaro Guerra: “Impávido e pessimista, à mesa do costume, o Dr. Maurício Santos repetia pela centésima vez: – É a guerra... A guerra civil” (1987, 142).

Agora as pessoas têm a opção de decidir o seu posicionamento político e, nesse momento, muitos por convicção, outros por conveniência, são comunistas. Como observa Baptista-Bastos, “depois de Abril quiseste transformar-te naquilo que não és, e isso foi mau” (1984, 97). Assim é que muitos intelectuais tomam ativa ou passivamente postura ideológica de



esquerda, algumas vezes de dogmatismo radical e deturpado de pretensa visão socialista. Sobre o assunto, diz Vergílio Ferreira em correspondência a Jorge de Sena, que se encontrava no Brasil: “Curiosa e triste é ainda a reviravolta em muitos intelectuais a partir do 25 de abril” (1987, 162).

As negociações para a descolonização transcorrem num período de oito meses. Primeiro Guiné, com menores problemas a resolver, inclusive poucos colonos portugueses e um único movimento libertador. A seguir, as demais colônias Cabo Verde, Moçambique; Angola é a última, com processo mais complexo, além de três movimentos libertadores e muitos colonos portugueses. Comenta Arminda, personagem de *Cavaleiro Andante*, que “milhares de portugueses pobres foram para lá enganados por quem lhes garantia que Angola era nossa [...] por quem os incitava a emigrar assim aliviando a pressão reivindicativa sobre a sociedade civil” (1983, 256). Afinal, o acordo é celebrado a 15 de janeiro de 1975, já num momento político de orientação marxista. Portugal começa a receber de volta seus colonos, os retornados. Diz Eduarda Dionísio, em *Retrato dum Amigo Enquanto Falo*, que “são famílias inteiras que se deslocam [...] e se instalam sob as tendas ou dentro das roulotes” (1979, 109). A esse respeito, António Quadros avalia: “uma descolonização sem referendo, sem garantia dos interesses portugueses e sem quaisquer concessões aos nossos colonos e assimilados, esses que mais tarde foram compelidos a fugir em massa das terras que desbravaram, das plantações que semearam e das cidades que edificaram, num dos êxodos mais pungentes e aviltantes da história contemporânea.” (1978, 31-2). Também os ex-combatentes retornam às suas famílias, muitos mutilados, outros cheios de conflitos psicológicos e muitos ainda com medo de voltar por sensação de que estiveram, como revela Lobo Antunes, “longe demais, tempo demais para tornar a pertencer aqui [...] flutuo entre dois continentes que me repelem, nu de raízes, em busca de um espaço branco onde ancorar” (1979, 226).

A Lei da Reforma Agrária é anunciada ao País em abril de 1975, já num momento de recrudescimento da orientação marxista; observa Alçada Baptista que “o comunismo avançava pelo Alentejo acima, a ocupar as herdades e a expulsar os patrões” (1985, 239). A maior parte das ocupações são legalizadas, em julho de 1975, com a publicação da lei das expropriações. Diferentemente da fase inicial, onde os trabalhadores procediam de forma a não perderem a sua independência, conforme diz Matias Ferreira: “esta nova fase corresponde já a uma relativa institucionalização da

Reforma Agrária, agora em vias de ficar completamente controlada pelo Aparelho de Estado” (1977, 35)<sup>4</sup>. Somente é permitido ocupar e manter terras depois de ter sido firmado acordo entre as Forças Armadas e o Sindicato. A nova condição dos trabalhadores determina a modificação dos seus costumes agora não mais subordinados ao senhor, como antes. São criadas cooperativas, formadas por grande unidade coletiva. Os homens mais jovens pouco participam das cooperativas, o que é indicador da pouca atração que a terra ainda desperta. Segundo informa José Cutileiro, em “Setembro de 1975 o descontentamento tinha-se espalhado mais: os pequenos proprietários e rendeiros, os feitores (e os comerciantes das aldeias) estavam alarmados com o curso da reforma agrária em outras freguesias [...] e punham em causa as vantagens do novo regime” (1977, 412). Em *Levantado do Chão*, José Saramago acrescenta: “não cuidemos porém que todo o latifúndio está cantando louvores à revolução” (1980, 354).

Nesses tempos, surgem revistas de opinião, com preocupações voltadas para o novo posicionamento sociocultural e político: pela atenção dispensada às atividades desenvolvidas nos vários segmentos sociais; pela reflexão permanente sobre as concepções em torno do intelectual, da arte em si, da cultura, em observação vigilante de possíveis mecanismos de repressão social; pela defesa da portugalidade, de posturas democráticas, anti-totalitárias, anti-dogmáticas, em salvaguarda da liberdade. Em torno desses compromissos, em 1975, estão jornais e revistas, a exemplo de *Árvore* e de *Critério*. A Revista *Critério* denuncia os meios de comunicação utilizados para massificação ideológica. Assim, muitas revistas e jornais pretendem desenvolver, antes de tudo, uma linha de intervenção. Nesse propósito, o jornal *Árvore*, embora prioritariamente voltado para as atividades culturais dos vários segmentos sociais, também se preocupa com as concepções “que se tenham sobre o intelectual, sobre cultura, sobre a arte e sobre a estética, desmontando todos os mecanismos de repressão cultural cristã-ocidental” (1975, 1). Ao lado dessas, coexistem outras revistas como *Tempo e Modo* (sob nova feição), na sua maioria voltadas para uma posição de extrema esquerda.

A censura ostensiva, desaparecida com o 25 de Abril, em verdade toma outra face. Antes, exercida pela ditadura do capitalismo, era explíci-

---

4 As leituras desses momentos são de diversa ótica. Alguns autores de tendência mais conservadora chegam mesmo a descrever esse momento de 1975 como de ditadura do proletariado.

ta, impositiva, inibidora. Agora, em antítese, toma foros de liberdade, é sutil e sorrateira, acontecendo através da massificação ideológica e em novas formas de cooptação. Os meios de comunicação de massa são utilizados como forma de poder.

Nesses dois primeiros anos, a literatura e a atividade social e política andam bem próximas. Embora a produção ficcional revelada não seja, em profusão, exatamente aquela que se esperava estar guardada nas gavetas desde a ditadura, no que se refere à tematização, relaciona-se com o acontecer sócio-político. Por outro lado, são observados já alguns aspectos de nova inventiva do discurso. A interpelação ao leitor em tom coloquial e referencial é realizada por José Gomes Ferreira que, inclusive, afirma: “posso jurar que nunca, a não ser talvez na extrema infância, a minha concepção de vida coincidiu tão entusiasticamente com o mundo como no actual momento.” (1975, 33). É observado diferente ritmo de narração no que diz respeito ao processo de construção ficcional, em aproximação do poético, como é o caso de Casimiro de Brito, em *Um Certo País do Sul*; ou transgressão nos limites dos gêneros, quando ficção e poesia se imbricam e, até mesmo, se avizinham do *mágico*, a exemplo de José Saramago, em *O Ano de 1993*. Esses textos insinuam já uma maior necessidade do comunicar. A respeito de tais tendências, Maria Alzira Seixo, em balanço do ano literário de 1975, considerou-as, no caminhar ficcional português, como “aspectos importantes de renovação ou mesmo de inovação” (1976, 73). Vale ainda considerar a escrita de Olga Gonçalves (primeira nova ficcionista feminina do pós-abril, com *A Floresta em Bremerhaven*) que, enfocando o emigrante português retornado, muda a perspectiva de abordagem do material ficcional, dando voz narradora ao anti-herói, aos sem voz porque sem poder: “agora já se pode falar alto” (1975, 52).

Em 1975, no *I Congresso de Escritores Portugueses*, Jacinto Prado Coelho fala da *vontade revolucionária* que une os escritores na participação do acontecer revolucionário. No mesmo congresso, Maria Velho da Costa, em discurso que sugere já uma leitura ideológica da atual dinâmica histórica, salienta a necessidade de se buscar um verossímil literário calçado no novo processo histórico. Em *Cravo*, questiona: “Que temos a perder, escritores desta língua que se derrama em novidade pelo mundo? Que coisa temos a perder juntos senão a vergonha, o fim da temática da agonia, as grilhetas na língua?” (1976, 85). A questão da incidência da temática da *revolução* nos textos literários é mesmo insistentemente abordada no refe-

rindo *Encontro de Escritores Portugueses*. Tal posicionamento sugere participação e conscientização do artista no acontecer histórico; implícita a *interação* inevitável entre a história e a ficção. Maria Velho da Costa reflete: “Que é criar? Essa gente entre os trinta e quarenta está tendo uma agudíssima crise de identidade – Que vai ser de nós?” (1976, 91).

A tensão entre o discurso da verdade histórica e a verdade do discurso literário é o espaço do imaginário, que se revelará ficcionalmente nos anos seguintes. Por ora, nesses anos de 74 e 75 a vertente popular, acentuada pelo caráter democrático da *revolução*, desencadeia certa rejeição ao livresco, acadêmico, em valorização do discurso popular. Eduardo Prado Coelho pensa que é a “cultura portuguesa regida pela instância política, culpalizada pela irrecuperável distância entre os intelectuais e o povo, empolgada pela idéia generosa de democratizar a arte e o saber, movida pelo desejo urgente de se tornar transparente e acessível” (1984, 44).

Ocorre que a repressão fascista que promovera a inibição da produção ficcional é responsável pela conseqüente falta de registro e perda da memória de um tempo que esses dois últimos anos não podem recuperar. As *vivências* daquela época, no entanto, povoam o imaginário dessa geração. A perda das colônias que desencadeou, nas pessoas, uma crise de identidade, desencadeará, na ficção, a temática da *busca* da identidade. O nunca escrito, embora sonhado, surgirá gradativamente, depois, em obras que revisitarão esse tempo, afinal possível a uma ficção sem censura.

# O DESAFIO DA HISTÓRIA

*A identidade e o respeito conquistam-se;  
é como a liberdade:  
ninguém concede ou dá*  
Baptista-Bastos (1984,122)

*não aguentavam mais  
a força de uma torrente que viam nascer sem limites de tempo  
e antes que inundasse a terra toda melhor seria canalizá-la para as letras  
que aplacavam os males*  
Euarda Dionísio (1987, 237)

*Quem faz revoluções não exhibe revoluções*  
Miguel Torga (1977, 100)

## A memória de um tempo recente

Depois de 1975, gradativamente a economia vai-se normalizando e o país encaminha-se para a democracia. O poder agora é o econômico, é o político. Já se discute a necessidade de repensar a Esquerda, inclusive o Partido Socialista, liderado por Mário Soares. Sobre isso, consoante com o pensamento de José Martins Pereira, em *No Reino dos Falsos Avestruzes* (1983), ficcionalmente, Eduarda Dionísio, em *Pouco Tempo Depois (as tentações)*, comenta: “hoje, a dificuldade de ser de esquerda e de definir o que isso é prende-se mais com o desaparecimento duma fé autêntica [...] dos modelos (de sociedade, de comportamentos) e também duma memória colectiva” (1984, 202). A situação é de instabilidade, onde uma vasta pequena burguesia sobrevive à mercê das circunstâncias, entre a resistência organizada do movimento operário e a burguesia, ainda dispersa.

Passados aqueles primeiros tempos mais conturbados, as pessoas acomodam-se no seu dia-a-dia. Mas algo mudou nas pessoas: já não há medo de falar, já não há certos preconceitos. Deslocou-se a perspectiva de mundo. Muda o foco do poder. Mudam as relações e formas de luta entre o trabalha-

dor e o patrão, entre a classe que dirige e o povo. Os valores são redimensionados. Eduarda Dionísio diz ter “a consciência de que muitas coisas tinham mudado para sempre e que fora o 25 de Abril que as fizera ou as acelerara fortemente era motor da cólera e da esperança” (1979, 111).

A possibilidade da entrada de Portugal na Comunidade Económica Europeia - CEE divide a opinião dos portugueses entre o que chamam de portugalidade e de europeidade. Para Eduardo Lourenço, findo o *ciclo imperial*, “a actual imagem de Portugal aos olhos dos Portugueses aparece de novo [...] de molde a torná-lo um parceiro internacional à altura do seu longo passado” (1978, 62). João Martins Pereira, por sua vez, pondera que a CEE é *mito* resultante da ideia de que ela consistiria em única *salvação económica* para Portugal o que revela uma “total desconfiança nas energias e capacidades nacionais” (1983, 52-3). Uma outra possibilidade de entendimento da questão é aquela dos que optam pela iberização; por essa ótica é possível se ler *A Jangada de Pedra*, de José Saramago: “sou ibérico, e tenho dito, expirou. Sabia este rapaz o que queria, ou julgava sabê-lo” (1986, 166). Riscos e fascínios são vislumbrados qualquer que seja a opção; “Magicamente” antevê Saramago: “a vara de negrilho está verde, talvez floresça no ano que vem” (1986, 330).

O mal resolvido problema da descolonização, afora a situação nas próprias colónias, determina em Portugal a complicada e incômoda questão social dos retornados. Com problemas de habitação, de desemprego, os retornados, estranhos na sua própria terra, lutam para garantir o seu espaço. Os acontecimentos nas ex-províncias (guerra civil de Angola, ditadura em Moçambique, situação de Timor e, até mesmo, as prisões e humilhações sofridas por aqueles portugueses que inicialmente não quiseram deixar as colónias) faz crescer nos portugueses o sentimento de culpa social. A tentativa de fazer o povo acreditar num desenlace honroso para a descolonização já não funciona. A propósito, Eduardo Lourenço diz que “a ideia óbvia que Portugal acabara de viver o fim de um ciclo histórico impôs-se, menos pela ressonância traumática dos acontecimentos que lhe dão corpo, que pelos problemas imediatos, físicos, que o carregamento e o encargo imprevistos dos retornados suscitaram” (1978, 45).

Uma crise de identidade abate-se sobre os portugueses. Perdidas as terras, perdidos os domínios, buscam saber quem são; buscam saber o que lhes resta. António Quadros acredita que “a arte de continuar português é apenas a arte de permanecer fiel à pátria que nos deu uma língua, uma

cultura, uma comunidade, uma continuidade orgânica do passado para o presente” (1978, 51). Alterando-se a sua imagem geográfica, alterara-se, naturalmente, a imagem ideal de si mesmos e da Pátria. Uma consciência retrospectiva é revelada em atitudes, pronunciamentos, textos de reflexão e ficcionais. A experiência histórica do período 74/75 volta a tornar-se presente nos anos seguintes, como tema de ficção. Resta ao povo português a retomada. Resta-lhe acreditar, como Baptista-Bastos que “um dia, este país despertará livre e com uma nova identidade” (1984, 122).

A legislação altera-se, corrige-se o Código Civil, declarando-se a igualdade de homem e mulher perante a lei. Decreta-se a igualdade de remuneração e oportunidades no trabalho e no emprego<sup>5</sup>. As mulheres, passo a passo, ocupam o seu lugar no contexto social, independentizam-se, concorrem com os homens: na política (Primeira-Ministra Maria de Lourdes Pintasilgo, 1979; primeira governadora civil de Évora, Mariana Calhau, 1980), no esporte (Rosa Mota, 1982), por exemplo. Eduarda Dionísio fala do “mal-estar que alguns homens sentem quando bem colocados nos aparelhos, que as próprias mulheres tenham vida própria, uma profissão e, pelo seu prazer ou porque acham, escrevam, trabalhem, inventem e se apresentem em público com o seu próprio nome” (1979, 98).

Na área cultural, começa a haver uma outra forma de censura, agora movida por interesses econômicos, que também é exercício de poder e promove a inibição no escritor por razões diferentes. A lógica do mercado orienta o escritor para uma postura de profissionalização, com o risco da submissão às leis da venda, por um lado; por outro, levando-o à dedicação exclusiva do ofício. Nesses tempos a divulgação da obra é impulsionada pela propaganda.

A rede de televisão portuguesa RTP propriedade do Estado, sem uma concorrência de outras emissoras, faz a sua censura de conveniência. Há a necessidade de evidenciar que a democracia está consolidada. Os recursos de comunicação para defesa das idéias multiplicam-se. Como observa Eduardo Lourenço “o estatuto democrático da imprensa portuguesa não alterou hábitos de cinquenta e mais anos. Multiplicou apenas os seus pontos de aplicação [...] reina a bajulação avulda dos caciques” (1978, 49).

---

5 Cf. Constituição de 1976, artigos 13, 36, 47, 48, 58, 59, principalmente. Reforma do Código Civil de 1978, art. 1671. Decreto-Lei 392/79.

As influências estrangeiras se fazem sentir nos meios culturais, mais fortemente na televisão. Sem uma programação significativa própria, a RTP reproduz programas importados. Reclamando uma programação mais portuguesa, Eduarda Dionísio justifica o seu protesto: “cada país e cada língua têm os seus gestos, os seus corpos, as suas vozes. Como telespectadora tenho direito a elas” (1987b). Dentre outros programas estrangeiros, as novelas brasileiras impõem-se como líderes de audiência. Vergílio Ferreira comenta: “continua a coqueluche da fotonovela da TV, extraída do romance *Gabriela* de Jorge Amado.” (1982, 87/103). Olga Gonçalves, em *Sara*, de 1986, revela a influência da linguagem das novelas brasileiras na juventude portuguesa através da fala da sua personagem. A preocupação com uma possível colonização cultural é assunto para Lídia Jorge, em *Cais das Merendas*, onde alegoricamente diz que “o sol parecia o único olho verdadeiramente aberto” (1982, 33).

A busca de alternativas para os novos caminhos de uma sociedade em renovação provoca o surgimento de muitos periódicos culturais. Conforme informa Clara Rocha (1985), ressonantes às tendências da contracultura, de 1976 a 1980 surgem periódicos. *Arco Íris*, *Quebra Nozes*, *Sema*, *Fenda*, *Aresta*, *Frenesi*, *Sillex*, são alguns deles. No mesmo período, surgem outros ainda com objetivos diferentes como *Raiz* e *Utopia*; *Renascença*. O Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra cria e edita a Revista *Cadernos de Literatura* (1978). Abrangendo as áreas da arte e da cultura, é lançado, em 1981, o *Jornal de Letras, Artes e Idéias*.

Cresce o número de intelectuais ligados a um só tempo à cultura académica e à dicção jornalística, que vem atender à demanda da imprensa de grande circulação, preenchendo espaços como resenhadores, comentaristas, cronistas. A voga ensaística toma impulso de forma significativa em começos da década de oitenta. Em comentário sociológico em torno da editoração em Portugal, Alberto Carvalho discorre sobre o “ocaso do livro Político na passagem da década de setenta para oitenta” (1986, 50) e situa em 1981 o ápice “desta viragem, assinalando-a o crescimento, então aparentemente despropositado, dos gêneros ensaísticos de Literatura e de História” (*idem.*). Se relacionada com a ficção, tal conclusão decorre da constatação do significativo crescimento do volume editorial até 1985, crescimento esse também explicado pela forma de divulgação da obra, ligada aos meios de comunicação de massa. É de ressaltar, também, a partir de 1984, o número expressivo de jornalistas-escritores: uma nova geração que surge.



Maria Velho da Costa, escritora desde os anos sessenta, em *Lúcia-lima*, toma o pensamento de Júlio Pomar como epígrafe: “Entre o ver e as palavras entrepõe-se o vivido. Mas o ver tem um tempo que só pode ser o presente; as palavras, essas, escravas do vivido, nascem sempre de um depois” (1983, 7). Com essas palavras, ao tempo em que abre o seu livro, Velho da Costa suscita uma reflexão sobre o tempo necessário à maturação criadora; traduz a relação entre o vivido revolucionário e o processo de criação de toda uma geração da qual faz parte.

Em verdade, posteriormente a 1975, começa a surgir uma ficção que tematiza as questões em torno do 25 de Abril e afirma a preocupação com um Portugal enquanto nação, preocupação de um povo com a busca da sua identidade. O imaginário, resultante das *vivências*, ficcionaliza-se em enriquecidas interpretações.

A retomada da história pela ficção acontece por fixação nos tempos recentes ou nos antigos, muito em consonância com essas *vivências* de cada um. As experiências de guerra, de repressão, de discriminação, de insegurança, de conquistas, de ganhos e perdas sociais, de angústias povoam o imaginário desses escritores que viveram em Portugal, nas colônias ou no estrangeiro. Agora, trazem aquele tempo histórico para o ficcional. Absorvem para o seu discurso a tensão política, pela simbiose com o imaginário. No processo de construção de uma outra realidade a partir da construção textual, tem lugar o questionamento do sujeito na história. A fase considerada de repercussão revolucionária concentra-se na geração que acompanhou o percurso da *revolução*: nasceu literariamente com ela no seu momento de gestação, participou da sua eclosão e tem os ecos revolucionários, agora, nos “ouvidos” do imaginário. Autores como, por exemplo, Almeida Faria, Baptista-Bastos, Maria Velho da Costa, Maria Isabel Barreno, José Saramago, Nuno Bragança, que vêm dos anos sessenta, fazem esse percurso em experiência criadora e de vida e escrevem alimentados pela memória do que viram, sentiram e experimentaram. Outros, que despontaram literariamente com a eclosão revolucionária, tendo entretanto também vivenciado a época histórica anterior, aliam-se aos primeiros no resgate da história; alguns desses são: António Lobo Antunes, Lídia Jorge, Eduarda Dionísio, João de Mello, Olga Gonçalves, Teolinda Gersão: a **Geração de Abril**.

A revisitação a um tempo anterior de ditadura retoma os momentos revolucionários da sua gestação, da eclosão, ou da repercussão. Sobre a época da gestação, são desenvolvidos temas como: a clandestinidade e

vivência revolucionária, a guerra colonial, a censura, o medo, a repressão/opressão, a emigração, as questões agrárias, a situação da mulher, os costumes; sobre o momento da eclosão revolucionária com temas: a expectativa, o espanto, a alegria, a premonição; e, afinal, com temas voltados para a reflexão da *vivência* do tempo pós-revolucionário: a busca da identidade, *autognose coletiva*, decadência da burguesia, questões agrárias, problema dos retornados – ex-emigrados, ex-colonos, ex-combatentes, militância. Alguns textos percorrem os três momentos.

Assim vai a literatura (re)construindo a história, por outro viés que não o da versão oficial. Por essas variações temáticas, a história é recon-tada através da evidência dos romances-reportagem ou do disfarce das alegorias e narrativas fantásticas, por um lado; por outro, dos depoimentos, dos diários. Em resposta a inquérito realizado pelo Instituto Franco-Português, em 1985, Teolinda Gersão fala da importância de “tratar Portugal não só depois do 25 de Abril, mas também antes, não só porque as pessoas têm memória curta, mas também – e sobretudo – para que as gerações mais novas, que não viveram essa época, possam ter dela uma perspectiva, porque só à luz desta perspectiva o presente adquire o seu verdadeiro sentido” (1985, 13). Com uma “notícia e um recado a quem vai ler”, João de Melo abre o seu *Autópsia de um Mar em Ruínas* (nova versão de *A Memória de ver Matar e Morrer*), onde justifica o ter reescrito o livro para “que a guerra colonial regressasse comigo à memória dos vivos” (1984, 9). A imagem que fazem os portugueses de Portugal é enriquecida por essa ficção que fala fundo e livremente desse país, sem os bloqueios dos tempos duros.

O olhar ficcional voltado para o tempo vivenciado vai-se gradativamente alterando e toma novas cores, novos tons, à proporção que a *revolução* vai, por sua vez, avançando em ganhos ou frustrações. O novo homem português assimila dupla feição, ao lado da clandestinidade anterior (só agora revelada), a da heroicidade desses novos tempos, quando a ficção busca a pátria e o sentido da identidade. Muito da literatura dessa época, como observa Eduardo Lourenço, promove a “subversão a todos os níveis da mitologia cultural lusíada e na tentativa de reformulação em termos simbólicos, os únicos próprios da escrita romanesca, de uma imagem interna da aventura nacional” (1978, 12). A revisão dos mitos da lusitanidade ou dos mitos históricos que sustentam a identidade política e social do português constituem-se matéria ficcional. O mito,

como um modo de estar na história, a ela se incorpora por força dos discursos de dominação; a ficção, por sua inerente ambigüidade, transforma-os ou neutraliza-os.

Nesses tempos de fala, a ficção toma novos rumos no que se refere aos recursos da linguagem. A revisão dos caminhos da literatura evidencia-se no questionamento do experimentalismo literário (enquanto hermetismo e ensimesmamento) e em defesa de uma escrita sem imperialismos metodológicos. Em verdade, a ênfase no discurso como fim, numa literatura mais preocupada em construir, foi expressão de uma tendência não só portuguesa mas de época<sup>6</sup>. A opção é por uma literatura que mais se preocupe com o prazer do texto, daí voltar a sua atenção não só para o texto, mas também para o leitor.

O “Manifesto por uma literatura legível”, de Fernão de Magalhães Gonçalves, defende a comunicação onde as relações autor/leitor sejam garantidas e questiona: “que escritor, aí, não sabe que toda a arte, todo o acto estético resulta da conjunção eficaz de três actos de vontade: vontade de criar, vontade de fixar, vontade de comunicar?” (1979a, 7), a seguir afirma que “a consciência literária é uma consciência social” (*idem.*). Preocupado com a massificação dos anos anteriores, Gonçalves propõe a reflexão sobre a capacidade comunicativa da literatura, sobre a sua legibilidade, a fim de que essa literatura possa figurar como alternativa “para esta massificação brutal” (1979b). Baptista-Bastos declara pertencer “a esse grupo (cada vez mais numeroso) de escritores que entende a literatura como [...] um meio de comunicação que deseja captar a eternidade contida no instante precário de cada vida. um prosador preocupado em tornar a prosa portuguesa num instrumento cultural de meios” (in Gersão: 1985, 12).

Depois do espanto que o 25 de Abril provocou, os livros começam a surgir, a ficção convoca a cumplicidade do leitor, recorrendo a um discurso criativo em simplicidade e sem sofisticação hermetizante. Observa Maria Alzira Seixo que “a modernidade da cultura portuguesa sempre se tem defrontado com exigências de ética social e de empenhamento subjectivo – antes, porque se tratava de sofrer e de combater uma ditadura; agora,

---

6 No Brasil, por exemplo, também é desencadeada acirrada polémica sobre o assunto. Em defesa do texto literário, Luís Costa Lima diz: “a teoria [...] instaura o tecnocratismo nas letras, substituindo a emoção criadora por equações abstratas e vazias; mata o prazer do texto em nome de monemas e arquissemas; introduz a ditadura do sentido sobre a pluralidade significativa [...] Gritemos pois um basta antes que seja tarde”. (1981, 195).

porque é preciso defender a todo o preço a conquista da democracia” (1986, 175). O crescente número de escritores-jornalistas leva Alberto Carvalho a concluir que essas tendências se devem à “circunstância de dependerem muitas vezes de uma autoria fortemente devedora da figura pública, seja do jornalista, seja de outra da mesma área de comunicação cultural pública” (1986, 51). Ao assumir as funções de comunicadora, a literatura se propõe como interpretadora da realidade e se acerca da verosimilhança realista, que gradualmente se afirma como meio de “ganhar” o leitor. Daí a mistura de contrários como o erudito e o popular; daí o entrelaçamento da “história” na história; daí o descompromisso com escolas, ou formas, ou gêneros; daí a intensificação da intertextualidade por recursos mais sofisticados como a paródia, o pastiche. Todas essas observações resumem-se, por um lado, na ficção do insólito e na ficção-reportagem; por outro, nas formas consideradas marginais (biográficas, memorialistas, etc.).

Das formas de ver o mundo, assim, decorrem as perspectivas que caracterizam as recentes tendências: decorrente dos procedimentos metafóricos, os caminhos do insólito se relacionam com o realismo mágico, a alegoria, a paródia e exigem nova organização da sintaxe, onde a verosimilhança textual recebe tratamento de relevo; pelo romance-reportagem, na retomada do fio narrativo (ao contrário da fragmentação tão marcante nos anos 60) em ênfase do aspecto documental da ficção. A tendência para o realismo-mágico à Borges ou mesmo à Garcia Marques, manifestada já em 1975 (com Saramago), cresce em adeptos nos anos que seguem e aproxima alguns desses novos ficcionistas dos latino-americanos. Quando José Saramago, depois de publicar *O ano de 1993* (1975), lança *O Memorial do Convento* (1982), a seguir *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984) e *Jangada de Pedra* (1986), ele confirma a sua tendência discursiva e o seu laço com a história. É ainda na direção do realismo-mágico latino-americano, que Lúcia Jorge, em *O Dia dos Prodígios* (1980), fala da expectativa da *revolução* através de personagens que lidam com o destino; e, alegoricamente, em *Cais das Merendas* (1982), discute a questão da identidade cultural por comportamentos e valores de um povo que considera mais o outro que a si, valoriza mais costumes alheios que os seus próprios. A geração mais nova utiliza-se de recursos como o humor, a sátira, o *kitsch*, o folhetinesco e, através desses, reflete sobre o povo português e sobre Portugal. O caráter metafórico, por exemplo, de *Casas Pardas* (1977) e *Lúcialima* (1983) de Maria Velho da Costa, ou o alegórico de *Cais das Merendas*, a parábola de *Notícia da Cidade Silvestre* (1984), de Lúcia Jorge, ou ainda o *kitsch* de *Português* (1977), de Armando Silva Carvalho, o folhetinesco de *O que diz Molero*

(1977), de Diniz Machado e a urdidura do fio narrativo em romance-reportagem, ficção/documento de *Autópsia de um mar em ruínas* (1977), de João de Melo, ou de *Nó Cego* (1982), de Carlos Vale Ferraz são, ainda, expressões dessa tendência.

O diário, a crônica, as memórias, tidos como formas marginais, constituem-se o outro lado dessa postura ficcional que se impõe. São formas desenvolvidas, inclusive, por escritores consagrados como Miguel Torga e Vergílio Ferreira, que coexistem com a **Geração de Abril**.

A miscigenação do discurso em múltiplos recursos de registos, a diferença com os tradicionais limites entre prosa e poesia são sinais também de uma postura criadora mais solta, mais livre de que *Portuguex e Pátria Sensível* são exemplos. São ainda aspectos transgressores da estrutura ficcional a captação da linguagem popular na criação duma retórica coloquial que valoriza a polifonia do foco narrativo.

Em transgressão das formas autobiográficas, Mário Cláudio escreve *Amadeo*, (1984) e, depois, *Guilhermina* (1986) e *Rosa* (1989); o tom é o da memória, da biografia, entretanto diverge deles por ser, aparentemente, um texto usurpador na medida em que o narrador toma, como sua, a identidade do pintor Amadeo de Sousa Cardoso, da violoncelista Guilhermina Suggia ou da ceramista Rosa Ramalho, respectivamente. Mário Cláudio afirma pretender “ocupar a posição de quem, a cada passo se interroga sobre o lugar que lhe compete, o desejo inquebrantável em função de gêneros e caminhos, se vê, a todo o momento, sujeito ao repto de novas aventuras” (1985, 13).

*houve Abril e Novembro e o refluir das marés, a princípio parcimonioso,  
até estas se tornarem no oceano compacto que submergiu  
todos os continentes e os mais reduzidos ilhéus de sonho*

Baptista-Bastos (1984, 41)

*uma memória fluida é tudo o que fica de qualquer tempo,  
por mais intenso que tenha sido o sentimento,  
e só fica enquanto não se dispersa no ar*

Lídia Jorge (1988, 42)

## **Quando o tempo esfumaça as lembranças**

O mais acentuado interesse pela leitura noticiosa que a curiosidade de acompanhar os acontecimentos históricos desencadeou nos primeiros

anos pós 25 de Abril, nos anos que seguem, estende-se à ficção. Respondendo a Inquérito sobre o retrato da cultura portuguesa do pós 74, Lúcia Jorge diz que “a vida cultural tornou-se mais diversificada, a regionalização cultural pôde dar os primeiros passos, e a abertura ao exterior fez-se sentir com mais intensidade” (1988b, 6). Salienta, ainda, “o esforço feito pelos multiplicadores de cultura no sentido de se adaptarem a uma nova forma de comunicação” (*idem.*). De modo geral, porém, os artistas ressentem-se da falta de uma política cultural por parte do governo. Eduarda Dionísio (1993) chega mesmo a considerar que os últimos vinte anos caracterizam-se pela domesticação da cultura em Portugal.

Com o desaparecimento de ações clandestinas justificáveis em tempos de repressão, as atividades culturais tornaram-se mais livres e frequentes. Escrevendo sobre “Geração Literária”, onde evidencia a autonomia da sua geração, Lúcia Jorge diz: “a nossa geração sabe que não há literaturas nacionais, nem séculos, nem escolas, nem gerações, nem grupos, mas só e apenas nomes” (1988c, 32). Essa ausência de escolas literárias é indicativa da postura independente assumida pelos escritores, sem modelos ou padrões a seguir. A propósito, comenta Teolinda Gersão: “O fim do nosso colonialismo significou também o fim de todos os outros” (1985, 13); e, nesse sentido, Mário Cláudio considera-se “participante de um corpo literário, como é o contemporâneo português, não circunscrito à receita exclusiva, antes larguíssimo e aberto, que faz da sondagem das fontes e expressões da portugalidade, as mesmas que, com não pouco fascínio, afloraram após a Revolução dos Cravos, constante única, talvez, de toda uma criatividade robustecida” (in Gersão e outros: 1985, 13).

Passado o *boom* temático (1980-1984) da **Geração de Abril**, alguns ficcionistas reincidem em temas relacionados ainda com a *revolução*, com textos singulares. A ficção traduz a constatação do distanciamento temporal do 25 de Abril e da mudança de perspectiva sobre o acontecido. São alguns dos temas: mudança dos costumes e as novas influências (Olga Gonçalves, 1977), a preservação da identidade cultural (Saramago, 1986) ou mesmo, ainda, a reincidência nos temas anteriores, no desdobrar de revelações (org. João de Melo, 1988; Álvaro Guerra, 1987); a profunda sedimentação cultural e o trabalho com a linguagem intertextual (Maria Velho da Costa, 1988).

Por seu transitar entre a ficção e a história, o próprio tempo acrescenta-se em velocidade (elemento imperativo dos tempos recentes) em função da dinâmica dos modernos processos de comunicação. Num mesmo tem-

po histórico (que é o do momento-vida do autor e o da *revolução*) entrecruza-se o tempo ficcional (imaginário, mas com base na história), em escrita que antevê a história, escrita que é memória e, ainda, escrita que é um acontecer simultâneo com a história. Revela, também por esse tratamento, um certo caráter documental (enquanto desdobramento da realidade no jogo ficcional) e auto-reflexivo dessa ficção. Muitos são os processos e, quase sempre, marcados pela originalidade e pela heterogeneidade.

O tempo, que determina a mudança de perspectiva, ocorre ficcionalmente, ainda em avaliação do acontecido, quando as personagens, de jovens em envelhecidas, enxergam os fatos com distanciamento. É como faz Eduarda Dionísio, quando os mesmos lugares garantem o laço do presente com a memória, ao constatar que “ele já não era ele, uma evidência, nem ela ela, segunda evidência: porquê, porquê?, porque o tempo anda, simplesmente” (1987a, 22). Ou Lídia Jorge, em *A Costa dos Murmúrios*, quando faz Eva Lopo, vinte anos depois, recordar do acontecido em Moçambique, na guerra colonial: “o seu relato foi uma espécie de lamparina de álcool que, iluminou, durante esta tarde, um local que escurece de semana a semana, dia a dia, à velocidade dos anos” (1988a, 41). Ou, ainda, Baptista-Bastos quando observa que “a maturidade de um homem está ligada à perda da sua inocência, à desilusão, ao desencanto. Muda-se-lhe tudo: a maneira de olhar e de examinar as coisas, que se tornam mais distantes” (1989, 151). Ou, afinal, Maria Isabel Barreno, quando diz que “sem mudarmos de lugar reparamos um dia que já não vivemos na mesma sociedade, na mesma cidade. Reparamos, enfim, que o tempo é o verdadeiro protagonista de todas as nossas histórias” (1990, 20).

Os ecos da *revolução* são sentidos através de um imaginário já agora amadurecido na forma que o distanciamento permite. A questão da crise da identidade, antes fundada no nacionalismo (perda das colônias), com a derrubada das fronteiras nacionais pela Comunidade Econômica Européia, passa a calcar-se no transnacionalismo (perda das “fronteiras”). Na proximidade do novo milênio, com uma ponta de irônica nostalgia, observa Diogo, personagem de Baptista-Bastos, em *Um Homem Parado no Inverno*: “Estamos quase no final do século e ainda falamos dos Descobrimientos. Que monotonia! [...] Salazar ainda nos deu a oportunidade de sermos quem não somos” (1991, 47). Nesse aprofundamento das preocupações com a recuperação da identidade, chega-se à dessacralização dos mitos. É o que faz Lobo Antunes, ao escrever *As Naus* (que ele denominou de *antiepopéia*), quando, falando dos retornados,

retoma e desglorifica os heróis de Camões “a meio caminho entre o real e o fantástico, que é o que este país é e foi, pois nunca se saberia se aquilo que um dia aconteceu foi mesmo verdade se a gente não visse ali os Jerônimos e a Torre de Belém” (1988, 34); ou Almeida Faria quando parodia o mito do D. Sebastião.

A imposição da realidade tecnológica, a comunicação imediata que a televisão impõe relativiza as distâncias, ultrapassa nacionalidades. A ficção da atualidade dissolve a fronteira entre realismo e fantasia; para além de nacionalismos, o espaço que distingue os ficcionistas é o da imaginação e o da palavra; a esse respeito Carlos Fuentes considera que a ficção atual inaugurou uma *nova geografia* (1993, 23). Os textos que abrem a década de noventa tendem a ser mais curtos, buscando a rapidez dos tempos do imediatismo e a linguagem busca ganhar o espaço que a televisão tenta roubar à ficção. Metáforas bem forjadas na intertextualidade e na ironia favorecem uma linguagem mais leve e comunicativa. Tal recurso, porém, não conduz a um ‘simplismo’ literário; a *exatidão* da linguagem é assegurada no próprio plano da obra, agora estruturada em níveis, que permitem o aprofundamento de interpretação a cada leitura, como fazem, por exemplo, Almeida Faria, em *O Conquistador* e João de Melo em *Bem-Aventuranças* (1992), notadamente na crônica “Do Princípio e da Água”. Além disso, a abertura e o espaço *vazio*, para preenchimento pelo leitor, garantem a *consistência*, enquanto solidez da proposta ficcional, não permitindo que os textos se banalizem; eles atendem ao leitor menos exigente que procura só a *história*; e satisfazem ao leitor que busca o trabalho com as palavras e seu sentido oculto. As múltiplas interpretações dos muitos níveis de leitura possíveis sugerem ao leitor uma *totalidade* que é sua tarefa buscar através da releitura dinâmica que esses textos sugerem.

Essa ficção da **Geração de Abril**, nas suas várias manifestações, vem a ser versão não oficial da história. Provavelmente preencherá os vazios deixados pela história oficial, já que é reinterpretção do acontecido, perspectivas da visão fragmentada e, por vezes, contraditória dos seus vários leitores/escritores. Ultrapassando as fronteiras do nacional, falará para outras gerações que não conheceram a ditadura, que não vivenciaram a explosão do 25 de Abril; preencherá as lacunas do conhecimento histórico e, certamente pela *emancipação* que a sua recepção promoverá nos leitores que surgirão, contribuirá para o encontro da identidade buscada.



## O Porvir

*ninguém vê duas vezes o mesmo rio*

Baptista-Bastos (1989, 9)

Sem colônias, sem guerras, um país que nos anos 80 passa a integrar a Comunidade Econômica Européia, buscando mais que nunca a sua identidade, Portugal mudará a sua estratégia de luta. A profética insinuação de Eduarda Dionísio, ao trocar a espingarda pela máquina de escrever (1979), é forma de pensar estratégias diversas de *revolução*. A *revolução* sonhada, aquela que muda consciências, tem os seus soldados nos escritores, não no exército armado. Dizer que o 25 de Abril não oportunizou isto é negar a sua importância histórica de estopim. Uma *revolução* não é evento. O 25 de Abril, na sua eclosão, rompeu, cindiu, derrubou a ditadura. O papel dos militares foi decisivo, mas a *revolução* não se consumou aí; desencadeou, sim, um processo irreversível. Depois de mudanças estruturais, crítica e gradativamente vão acontecendo as mudanças mais profundas a nível das mentalidades. As pessoas vão analisando a frustração do sonho e analisando a si mesmas, parte do processo revolucionário, e vão também mudando. A *revolução* sonhada é sonho, e o será sempre, porque sonho é sonho, irrealizável, ou não seria sonho. A *revolução* possível é gradual e só o distanciamento que o tempo gera permitirá a sua real avaliação. Por ora, o constatar a reação do ‘novo exército’, daqueles que viveram o momento e o não querem de volta é a garantia de um amadurecimento consciente do processo. Lídia Jorge diz que mesmo que a sua “vida ou o próprio mundo pudessem estar no fim a [sua] forma de lutar contra esse apocalipse seria continuar a escrever” (1988d, 23). Os costumes mudam, os valores mudam, a moral muda. Como memória de cada um, a *revolução* esfumaça-se, passa; como ficção, fica. O tempo, progressivamente, trará as mudanças do discurso literário. O gosto da liberdade na pena dos escritores poderá mudar de sabor, mas será sempre o gosto da liberdade; nunca mais o fel fascista. Isto é irreversível. Isto só o 25 de Abril desencadeou. As diferentes perspectivas de estudiosos da sociedade e dos diferentes ficcionistas garantem um re-pensar da história. Pela *interação* da ficção com a realidade, a recepção dessa literatura enriquece a realidade, tornando a visão dela mais crítica. As sementes do seu eco germinarão em novos textos literários, que por sua vez repercutirão, inexoravelmente.



---

**ANEXO 2**  
**INDICATIVOS DA RECEPÇÃO DA OBRA DE**  
**ALMEIDA FARIA**

---

*A book can affect consciousness – affect the way people think  
and therefore the way they act. Books create constituencies  
that have their own effect on history*

E. L. Doctorow



## SOBRE OS INDICATIVOS DA RECEPÇÃO

Os campos de referência ressaltados nas Partes I e II deste estudo procuraram mostrar uma concretização possível da obra, atentando na provável *intenção* do autor e no direito de *intenção* da minha interpretação, como uma forma de contribuição para o enriquecimento do *sentido* do texto.

As informações aqui apresentadas procuram evidenciar o rendimento da obra e são elementos reveladores do seu raio de *ação*, que ultrapassa fronteiras nacionais. Indicadores do seu rendimento são as edições e traduções, bem como as premiações que a mesma recebeu e a recepção crítica da qual tem sido alvo. Ainda apontam o interesse do leitor pela produção de Almeida Faria: as entrevistas que o autor concedeu, os inquéritos aos quais respondeu e os depoimentos que fez sobre a sua obra em colóquios, mesas-redondas e seminários.

Atentando para o caráter comunicador das edições dos livros de Almeida Faria, vale a pena ressaltar que cada nova edição é revista e modificada pelo autor. Prefácios críticos foram acrescentados às últimas, e, à de *Rumor Branco* (que já trazia desde a sua primeira edição o prefácio de Vergílio Ferreira), foi anexada a polêmica travada entre Vergílio Ferreira e Alexandre Pinheiro Torres sobre esse primeiro livro. Todas as mais recentes edições têm as suas capas ilustradas com desenhos do pintor Mário Botas.

Muitas das edições em língua portuguesa, para além das publicadas em Portugal, são realizadas por editoras brasileiras, fato que é indicador da recepção do escritor no Brasil.

A bibliografia crítica é exemplo das diferentes possibilidades de leituras que a obra suscita; é, ainda, resultado das visões e opções teóricas dos diversos leitores. Essas várias linhas de análise realizadas pelos estudos críticos citados evidenciam a *consistência* da obra.

Nessa observação não fica esquecido que as aceções possíveis de um texto somente podem ser avaliadas através das recepções que ele recebe ao longo do tempo, tendo em conta que os atos de leitura são distintos de leitor para leitor, já que as diversas formas de concretização do texto estão relacionadas com os diferentes *horizontes de expectativas*, inclusive no que se refere ao suporte teórico que fundamenta o investigador para uma análise; daí que, naturalmente, é imprescindível para

a afirmação do rendimento de uma obra, o conhecimento da sua recepção não só de uma perspectiva sincrônica, mas também diacrônica. Pela contemporaneidade da obra de Almeida Faria, ainda não é possível uma perspectiva histórica. Mas, considerando-se que o conhecimento do *horizonte* de recepção de uma obra é imprescindível para a noção da intensidade da sua repercussão, esse motivo, acredito, justifica a característica meramente sincrônica das indicações bibliográficas aqui apresentadas. A intenção, também, é proporcionar ao leitor deste estudo uma indicação geral da comunicação da obra na sua contemporaneidade.

## 1. Edições (obra de ficção)

### **Rumor Branco** (romance)

- 1962 Prefácio de Vergílio Ferreira. Lisboa, Portugalíia.  
1970 Prefácio de Vergílio Ferreira. 2ed. rev., Lisboa, Portugalíia.  
1985 Prefácio de Vergílio Ferreira. 3ed. rev., Lisboa, Difel.  
1992 Prefácio de Vergílio Ferreira. 4ed. rev., Lisboa, Caminho.

### **A Paixão** (romance)

- 1965 Lisboa, Portugalíia.  
1966 2ed. rev., Lisboa, Portugalíia.  
1976 3ed. rev., Lisboa, Estampa.  
1981 4ed. rev., Lisboa, Círculo de Leitores.  
1982 5ed. rev., Lisboa, in: *Trilogia Lusitana*, Lisboa, Impensa Nacional-Casa da Moeda.  
1986 Prefácio de Óscar Lopes. 6ed. rev., Lisboa, Caminho.  
1988 Prefácio de Óscar Lopes. 7ed. rev., Rio de Janeiro, Nova Fronteira.  
1991 Prefácio de Óscar Lopes. 8ed. rev., Lisboa, Caminho.

### **Peregrinação** (conto)

- 1967 in: *Antologia do Conto Fantástico Português*, Lisboa, Afrodite.

### **Cortes** (romance)

- 1978 Lisboa, Dom Quixote.  
1982 2ed. rev., Lisboa, in: *Trilogia Lusitana*, Lisboa, Impensa Nacional-Casa da Moeda.  
1986 Prefácio de Manuel Gusmão, 3ed. rev., Lisboa, Caminho.  
1991 Prefácio de Manuel Gusmão, 4ed. rev., Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

### **Lusitânia** (romance)

- 1980 Lisboa, Edições 70.  
1981 2ed. rev., Lisboa, Edições 70.  
1982 3ed. rev., Lisboa, in: *Trilogia Lusitana*, Lisboa, Impensa Nacional-Casa da Moeda.  
1986 4ed. rev., São Paulo, Difel.  
1987 Prefácio de Luís de Sousa Rebelo. 5ed. rev., Lisboa, Caminho.  
1988 6ed., Lisboa, Círculo de Leitores.

### **Os Passeios do Sonhador Solitário** (conto)

- 1982 Lisboa, Contexto.  
*Romance de D. Sebastião de Portugal e Gabriel de Espinosa Pasteleiro em Madrigal*  
(romance de cordel impresso anonimamente e “achado” por Almeida Faria)

- 1983b Cordel, volume próprio.  
1983c in: *Prelo*, Revista da Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1, Lisboa, out./dez.

***Cavaleiro Andante*** (romance)

- 1983a Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.  
1987a 2ed. rev., Rio de Janeiro, Nova Fronteira.  
1987b Prefácio de Eduardo Lourenço. 3ed. rev., Lisboa, Caminho.

***O Conquistador*** (romance)

- 1990 Lisboa, Caminho.  
1993 2ed. rev., Rio de Janeiro, Rocco.  
1994 3ed. rev., Lisboa, Círculo de Leitores.

## 2. Traduções

***A Paixão***

- Alemã: *Passionstag*, Frankfurt, Fischer Verlag, 1968.  
Francesa: *La Passion*, Paris, Gallimard, 1969.  
*La Passion*, 2ed. rev., Paris, Belfond, 1988.  
Holandesa: *Passie*, Baarn, De Prom, 1991.

***Cortes***

- Alemã (parcial): *Fragmente einer Biografie*, Berlim, L.C.B, 1980.  
Francesa: *Déchirures*, Paris, Belfond, 1989.  
Sueca: *Brottstycken*, Estocolmo, Norstedts, 1980.

***Lusitânia***

- Alemã (parcial): *Fragmente einer Biografie*, Berlim, L.C.B, 1980.  
Francesa: *Lusitania*, Paris, Belfond, 1991.  
Grego: *Aoyzítania*, Atenas, Medusa, 1990.  
Sueca: *Lusitania*, Estocolmo, Norstedts, 1982.

***Os Passeios do Sonhador Solitário***

- Alemã: *Die Spaziergänge des einsamen Träumers*, Friburgo, Beck & Glückler, 1988.  
Francesa: *Les Promenades du Rêveur Solitaire*, Paris, Revue des Deux Mondes, 1990.  
*Les Promenades du Rêveur Solitaire, Le Serpent à Plumes*, 2ed. n° 25, Revue Trimestrielle, Paris, 1994.  
Húngara: *A Magányos Álmodozó Sétái*, Butapeste, Európa, 1985.  
Italiana: *Le Passeggiate del Sognatore Solitario*, Milão, Linea d'Ombra, 1983.

***Cavaleiro Andante***

- Francesa: *Chevalier Errant*, Paris, Belfond, 1986.

***O Conquistador***

- Francesa: *Conquistador*, Paris, Belfond, 1993.  
Húngara: *A Hódító*, Budapeste, Nagyvilág, 1991.

## 3. Premiações

- Rumor Branco*** 1962 Prêmio *Revelação de Romance* da Sociedade Portuguesa de Escritores  
***Cortes*** 1978 Prêmio *Aquilino Ribeiro* da Academia de Ciências de Lisboa  
***Lusitânia*** 1980 Prêmio *Dom Dinis* da Fundação da Casa de Mateus  
***Cavaleiro Andante*** 1983 Prêmio de *Originais de Ficção* da Associação Portuguesa de Escritores

## 4. Entrevistas, Depoimentos, Respostas a Inquéritos

- 1963 “A Arte Deverá Ter por Fim a Verdade Prática?”, in: *Tempo e Modo* nº 6, Lisboa, jun.
- 1964 Resposta a Inquérito: “Sobre problemas de Literatura Portuguesa”, in: Suplemento Literário nº 529 do *Jornal de Notícias*, Porto, 30 abr.
- 1966a Entrevista com O Século, in: *O Século*, Lisboa, 2 abr.
- 1966b Entrevista com Urbano Tavares Rodrigues, in: *Jornal do Comércio*, 2/3 abr.
- 1966c Entrevista com Serafim Ferreira, in: *Diário de Lisboa*, Lisboa, 21 abr.
- 1968 (org c/ Dionísio e outros), *Situação da Arte, inquérito junto de artistas e intelectuais portugueses*, Porto, Europa-América.
- 1971 “O Romance Português Contemporâneo”, in: *Studies in Romance Languages and Literature* nº 4, New Orleans.
- 1981a Entrevista com Diogo Pires Aurélio, in: *Diário de Notícias*, Lisboa, 29 jan.
- 1981b Entrevista com o *Expresso*, in: *Expresso*, Lisboa, 31 jan.
- 1981c Entrevista com Maria João Avillez, in: *Espaço Tempo*, Lisboa, jun.
- 1981d Entrevista com Mário Cláudio, in: *Jornal de Notícias*, Porto, 21 abr.
- 1981e Entrevista com Reinaldo Varela Gomes, in: *Jornal de Notícias*, Porto, 21 abr.
- 1983c Entrevista com Clara Ferreira Alves, in: *J.L.* nº 60, Lisboa, 7 jun.
- 1983d Resposta a Inquérito: “O autor a intertextualidade e o leitor”, in: *Colóquio Letras* nº 75, Set.
- 1984a “Diábolos/ Diálogos”. Entrevista com Luciana Stegagno-Picchio, in: *Quaderni Portoghesi*, 15-24, Giardini editori, Pisa, 1984-1988.
- 1984b “Ficção Portuguesa: Almeida Faria”. Entrevista com Carlos Reis, para televisão, União de de Apoio ao Sistema Educativo - UASE, Universidade Aberta, Ministério da Educação. Lisboa. Gravação em vídeo.
- 1985a Depoimento para: *Pourquoi écrivez-vous?*, Direction de Jean-François Fogel e Daniel Rondeau. Paris, Libération.
- 1985b Entrevista com J. M. Plaza, in: *Diário*, Madrid, 14 dic.
- 1985c Entrevista com Angel Vivas, in: *Época*, Madrid, 30 dec.
- 1986a Entrevista com O Diário, in *O Diário*, Lisboa, 25 maio.
- 1986b Entrevista com Jacobo Machover, in: *Libération*, Paris, 5 dec.
- 1987a “A Epopéia Lusitana”, entrevista com Luciano Trigo, in : *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 set.
- 1987b Entrevista com Francisco Costa, in: *Folha de São Paulo*, São Paulo, 16 set.
- 1988a “As Minhas Relações Difíceis comigo e com Alguns dos meus Livros, in: Boletim SEPESP da UFRJ, Rio de Janeiro. Reeditado in: *Vértice* nº 8, Lisboa, nov 1988.
- 1988b Entrevista com J. F. Jorge, in: *Semanário*, 5 mar.
- 1988c Entrevista com João Teotónio Pereira, in: *O Primeiro de Janeiro*, Porto, 25 maio.
- 1988d Depoimento ao JL: “Um Olhar sobre as Belles Portugaises”, in: *JL Letras*, Lisboa, 29 nov.
- 1989 “La Ruptura y el Riesgo”, in: La Página nº7, Madrid.
- 1990a “As Trovas de Faria”. Entrevista com Carlos Vaz Marques, in: *J.L.* nº 411, Lisboa, 22 a 28 maio.
- 1990b Entrevista com Cláudia Erther, in: *Leia*, Rio de Janeiro, jul.
- 1990c “O Conquistador: um Requiem ou uma Cantata?”. Entrevista com Maria Teresa Horta, In: *Fim de Semana*, Lisboa, 18 maio.
- 1990d “Almeida Faria: O Regresso do Cavaleiro Andante”, Entrevista com Jorge Pires, in: *Ler* nº 10, Lisboa, Primavera.
- 1990e “Paysage avec Famille”. Entrevista com Michel Host, in: *La Revue des Deux Mondes* nº 3, Paris fév. Reeditado in: *Révolution*, nº 520, Paris, 12-22 fév. 1990. Trad. de João Paulo Monteiro: “Paisagem com Família”, in: *Letras e Letras* nº 75, Porto, 15 jul 1992.
- 1990f Depoimento, in: *Comment peut-on être moderne? - Ecrivains présents*, Poitiers, La Licorne.



- 1991 “Essencial é o Enigma”. Entrevista com João Domenech Oneto, in: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 maio.
- 1992b “Três Perguntas de Mário Cláudio a Almeida Faria”. Entrevista concebida por José Emílio-Nelson, in: *Letras e Letras* nº 75, Porto, 15 jul.
- 1992c “O eco do *Rumor*”. Entrevista com José Jorge Letria, in: *J.L.* nº 521, Lisboa, 30 jun-6 jul.
- 1992d “A arte é um modo de enganar a morte”. Entrevista com Ana Marques Gastão, in: *Diário de Notícias*, Lisboa, 27 jul.
- 1992e “Três Perguntas de José Saramago a Almeida Faria”, Entrevista concebida por José Emílio-Nelson, in: *Letras e Letras* nº 75, Porto, 15 jul.
- 1992f “Três Perguntas de Mário de Carvalho a Almeida Faria”. Entrevista concebida por José Emílio-Nelson, in: *Letras e Letras* nº 75, Porto, 15 jul.
- 1993 Entrevista com Sandra Cohen, in: *O Globo*, Rio de Janeiro, 22 ago.
- 1993 Entrevista com Álvaro Cardoso Gomes, in: *A Voz Itinerante*, São Paulo, EDUSP.
- 1994 “O Despertador e o Leitor”, in: *O Escritor*, 3, Associação Portuguesa de Escritores, Lisboa, mar.

## 5. Recepção Crítica

### **Abelaira, Augusto e outros**

- 1966 “Os Problemas da Literatura Actual”, in: *Diário Popular*, nº 597, Lisboa.

### **Amaral, Helena**

- 1990 “Uma Leitura de *O Conquistador*, de Almeida Faria”, in: *Semanário*, Lisboa, 12 maio.

### **Andrade, Adriana Dantas e outros**

- 1987 “A Personagem Marina do Romance *Cavaleiro Andante*”, in: *Revista FESPI* nº 9, Ilhéus, jan./jun.

### **Antunes, Manuel**

- 1963 “*Rumor Branco*”, in: *Brotéria* nº 16, Lisboa, maio. Republicado in: *Legómena - de Teoria e Crítica Literária*, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1980.

### **Alves, Clara Ferreira**

- 1983a “A Propósito de *Cavaleiro Andante*”, in: *JL* nº 20, Lisboa, 7 jun.
- 1983b “Almeida Faria: Sonho e Agonia de um Cavaleiro Andante”, in: *O Jornal*, Lisboa, jul.

### **Alves, José Edil de Lima**

- 1974 *A Recriação do Mundo Narrativo em Rumor Branco*, Rio de Janeiro, UFRJ, Faculdade de Letras. Dissertação de Mestrado.

### **Aurélio, Diogo Pires**

- 1984 “O Cavaleiro Desempregado”, in: *O Próprio Dizer*, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda. “Cortes: em Nome do Pai”, in: op. cit.

### **Azevedo Filho, Leodegário**

- 1973 “Nota Prévia ao Romance de Almeida Faria”, in: *Uma Visão Brasileira da Literatura Portuguesa*, Coimbra, Almedina.

### **Bajorat, Fritz**

- 1968 “Talent ohne Schlacken”, in: *Rhein-Neckar-Zeitung*, Heidelberg, 17 dez.

### **Barahona, Maria Alzira**

- 1971 Resenha sobre *Rumor Branco*, in: *Colóquio Letras* nº 1, Lisboa, mar.

**Bengtsson, Gun R.**

1983 “Lusitânia”, in: *Sydsvenska Dagbladet*, Stockholm, 4 ago.

**Berardinelli, Cleonice**

1973 “*Rumor Branco* - Um Romance de Auto-Representação”, in: *Colóquio Letras* nº 13, Lisboa, maio.

**Björkstén, I.**

1984 “Almeida Faria, Lissabon”, in: *Svenska Dagbladet*, Stockholm, 24 abr.

**Bloch-Michel**

1969 “Situation du Roman Portugais - Vergilio Ferreira et Almeida Faria”, in: *Gazette de Lausanne*, 9 out.

**Bonalume Neto, Ricardo**

1986 “Ser Português Depois de Salazar”, in: *Folha de São Paulo*, 14 set.

**Brilhante, Maria João**

1981 “*A Paixão* ou o Livro dos Mortos”, in: *O Diário*, Lisboa, 29 nov.

**Bromander, Lennart**

1980 “Brottsttiken”, in: *Malmö Arbetet*, Malmö, 16 jun.

**Camilo, João**

1990 “Belles Lettres, Revolutionary Promise and Reality”, In: *Research series/ number 86*, University of California, Berkeley.

1992 “O Herói à Procura da sua Identidade - Breves Reflexões sobre *O Conquistador, de Almeida Faria*”, in: *Letras e Letras*, Porto, 16 dez.

**Catani, Afrânio M.**

1986 “Enfim, a Moderna Ficção Portuguesa”, in: *Jornal da Tarde*, São Paulo, 12 set.

**Carmelo, Luís**

1988 *Almeida Faria: Um Percurso na Nova Ficção Portuguesa*. Universidade de Utreque. Dissertação de Licenciatura. Prémio Revelação de Ensaio da Associação Portuguesa de Escritores.

**Carvalho, José Augusto**

1968 “Rumor Branco”, in: *A Gazeta*, Vitória, 21 jul.

**Castello, Maria de Fátima C. Gonçalves**

1974 “*Rumor Branco*: Uma Realização da Escritura”, in: *Littera* nº 12, Rio de Janeiro, set./ dez.

**Chebassier-Mercier, Marie Françoise**

1982 *Le Nouveau Roman dans la Trilogie Lusitane de Almeida Faria: La Perspective Narrative*, Université de Poitiers, Departament d’Etudes Portugaises e Brasiliennes. Dissertação de Licenciatura.

**Coelho, Jacinto do Prado**

1979 “Almeida Faria: apresentação”, in: *Antologia da Ficção Portuguesa Contemporânea*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

**Coelho, Joaquim Francisco**

1990 “*O Conquistador*: Um Caso de Tresleitura”, in: *JL* nº 435, Lisboa, 6 a 12 nov.

**Conrado, Júlio**

1977 “Um Grande Escritor Português: Ler Almeida Faria”, in: *Jornal da Costa do Sol* n° 658, 4 maio.

1984 Resenha de *Cavaleiro Andante*, in: *Colóquio Letras* n° 82, Lisboa, nov.

**Costa, Flávio Moreira**

1991 “Entre a Ficção e a História”, in: *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, 16jun.

**Costa, Francisco**

1987 “Almeida Faria, Músico de Letras”, in: *Folha de São Paulo*, A-27, São Paulo, 16 set.

**Costa, Linda Santos**

1990 “*O Conquistador* Perdido no Nevoeiro”, in: *JL* n° 419, Lisboa, 17 a 23 jul.

**Cruz, Liberto**

1966 “Um Novo Romancista”, in: *Jornal de Letras e Artes* n° 233, Lisboa, 6 mar.

**Dauster, Bluma**

1970 “Almeida Faria e *A Paixão*”, in: *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, 3 jan.

**Depretis, Giancarlo**

1980 “*A Paixão* de Almeida Faria: o Fim duma Época Velha na Construção do Romance Novo”, in: *Quaderni libero Americani* n° 53/ 54, Torino, Ciclo XIV, vol. VII.

**Direitinho, José Riço**

1987 “Lusitânia: As Desilusões da Aleluia”, in: *DN Jovem*, Lisboa, 7 jun.

**Duarte, Júlio Carlos**

1988 Resenha sobre *Rumor Branco* e *A Paixão*, in: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 2 abr.

1990 “Sátira: O Retorno de Sebastião”, in: *Leia*, Rio de Janeiro, jul.

**Dumay, Jean-Michel**

1990 “Un Mur avant les Fleurs”, in: *Le Monde*, Paris, 30 mar.

1991 “Sirènes Lusitaniennes”, in: *Le Monde*, Paris, 24 maio.

**Emílio-Nelson, José**

1991 “A Propósito da Reedição de *Cortes*”, in: *Jornal de Notícias*, Porto, 1 jan.

**Ferreira, Margarida Alves**

1972 *A Paixão Segundo Almeida Faria*, Rio de Janeiro, UFRJ/Fac. Letras. Dissertação de Mestrado em Letras.

1978 *Do Rumor do Caos ao Vislumbre do Cosmos - Uma Leitura da obra de Almeida Faria*, Rio de Janeiro, UFRJ/FAC. Letras. Tese de Doutorado em Letras.

1988 “*A Paixão* em Demanda”, in: *Folha de São Paulo*, São Paulo, 22 abr. reeditado em *Vértice* n° 26, Lisboa, 1990.

**Ferreira, Serafim**

1966 “*A Paixão*, Romance de Almeida Faria”, in: *Jornal de Notícias*, Porto, 5 maio.

**Ferreira, Vergílio**

1962 (pref.), in: Almeida Faria, 1962.

1963<sup>a</sup> “A Propósito duma Crítica”, in: *Jornal Letras e Artes* n° 71, Lisboa, 6 fev.

1963<sup>b</sup> “Palavras Finais”, in: *Jornal Letras e Artes* n° 73, Lisboa, 20 fev.

- 1976 *Espaço Invisível II*, Lisboa, Arcádia,.
- 1977 *Espaço Invisível III*, Lisboa, Arcádia.
- 1992 “Depoimento”, in: *Letras e Letras* nº 75, Porto, 15 jul.
- Fonseca, Pedro Carlos L.; Garay René Pedro**
- 1983 “O Mítico e o Ritualístico em *A Paixão*, de Almeida Faria”, in: *Boletim Informativo do Centro de Estudos Portugueses da USP* nº 12, São Paulo, jul./dez.
- Fonseca, Pedro Carlos Louzada**
- 1990 *A Criação Ficcional de Almeida Faria*. Albuquerque, The University of New Mexico. Tese de Doutorado.
- Fritze-Eggimann, Ruth**
- 1969 “Almeida Faria: Passionstag”, in: *Die welt der Frau*, Hamburg, jul.
- Galhoz, Maria Aliete**
- 1966 “Livros: Almeida Faria, *A Paixão*”, in: *O Tempo e o Modo* nº 42, Lisboa, out.
- Garcez, Maria Helena Nery**
- 1971 *O Novo Romance em Portugal*, São Paulo, Universidade de São Paul-USP. Tese de Doutorado.
- 1979 “Inícios da Renovação: *Rumor Branco*”, in: *A Ficção Portuguesa Contemporânea* (1960-1970), *Boletim da USP* nº 16, São Paulo. “Inícios da Renovação: *A Paixão*”, in: op. cit.
- Gaugeard, Jean**
- 1969 “Almeida Faria: *La Passion*”, in: *Les Lettres Françaises*, Paris, 9 avr.
- Gomes, Alvaro Cardoso**
- 1979 “A Epopéia da Desolação”, resenha sobre *Cortes*, in: *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*, São Paulo.
- 1981 “Almeida Faria”, in: *Pequeno Dicionário da Literatura Portuguesa* (org. Massaud Moisés), São Paulo, Cultrix.
- 1986<sup>a</sup> “Lusitânia, Uma Tragédia em Família”, in: *Estado de São Paulo*, 14 set.
- 1986<sup>b</sup> “Portugal de Almeida Faria”, resenha sobre *A Paixão*, in: *Visão*, São Paulo, 4 jun.
- 1988 “O Cavaleiro sem Graal”, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. inédito.\*
- 1992 Resenha de *O Conquistador*, in: *Colóquio Letras* nº121/ 122, Lisboa, jul./ dez.
- 1993 “Os Romancistas Contemporâneos/ Almeida Faria”, in: *A Voz Itinerante*, São Paulo, Edusp.
- Gonçalves, João**
- 1985 “Almeida Faria - uma História de Talvez”, in: *Semanário*, Lisboa, 13 abr.
- Guedes, Maria Estela**
- 1981 “Lusitânia”, in: *Suplemento Letras e Artes do Diário Popular*, Lisboa, 4 jun.
- Guimarães, M. A. Galli**
- 1986 “Aspectos Técnico-Formais em *Rumor Branco*, de Almeida Faria”, in: *Novos Ensaios de Literatura Portuguesa*, org. Carlos Alberto Iannone e Jorge Cury, Araraquara, UNESP, Centro de Estudos Portugueses Jorge de Sena.
- Gunnar, Af; Nielsen, Aagaard**
- 1987 “Revolutionens tvivlere”, in: *Informations Moderne Tider*, Stockholm, 25 sep.
- Gusmão, Manuel**
- 1986 (pref.) “*Cortes: A Paixão de um Tempo de Desgosto*”, in: Almeida Faria, 1978, rev.
- Host, Michel**
- 1986 “Avril au Portugal”, in: *Le Quotidien de Paris*, Paris, 18 nov.

- 1993 “Une Éducation de Prince”, in: *La Creation - Revolution* n° 683, Paris, avr.
- Ivo, Ledo**
- 1993 “Notícia de um Desaparecido”, in: *JL* n° 589, Lisboa, 19 out.
- Janssen, Piet**
- 1991 *As Relações entre os Personagens Principais d’A Paixão de Almeida Faria*, Utreque, Universidade de Utreque. Dissertação de Licenciatura.
- Johansson, Kjell A.\***
- 1980 “Almeida Faria Roman”, in: *Dagens Nyheter*, Stockholm, 23 abr.
- Jonasson, Sthig**
- 1980 “Portugisisk Brytningstid”, in: *Karlskoga Kuriren*, Karlskoga, 2 maio.
- Jorge, J. F.**
- 1988 “Almeida Faria ainda Enredado na Teia do seu Novo Romance”, in: *Semanário*, Lisboa, 5 mar.
- Kéchichian, Patrick**
- 1986 “L’Utopie Portugaise - Almeida Faria, le Romancier Désenchanté”, in: *Le Monde*, Paris, 17 out.
- 1988 “La Rumeur de la Vie Intérieure”, in: *Le Monde*, Paris 11 nov.
- Korsström, Tuva**
- 1994 “Jungfrukonungens Återkomst”, in: *Hufvudstadsbladet*, Helsink, 8 jul.
- Lapouge, Gilles**
- 1969 “Trois Romans Portugais”, in: *Le Monde*, Paris, 19 avr.
- Lepecki, Maria Lúcia**
- 1982 “*Lusitânia: Paixão e Morte*”, in: *Expresso*, Lisboa, 25 set. Republicado em *Sobreimpressões, Estudos de Literatura Portuguesa e Africana*, Lisboa, Caminho, 1988.
- Lind, Georg Rudolf**
- 1969 “Jenseits der Folklore. Almeida Faria Symphonischer Roman aus dem Alentejo: Passionstag”, in: *Stuttgarter Zeitung*, Stuttgart, 15 fev.
- Listopad, Jorge**
- 1967 “A Paixão”, in: *Books Abroad*, Autumn, Oklahoma.
- 1978 “Elogio de Almeida Faria”, in: *A Capital*, Lisboa, 14 out.
- Lopes, Óscar**
- 1963 “*Rumor Branco*, Romance Prêmio Revelação da Sociedade Portuguesa de Escritores para 1962, com Prefácio de Vergílio Ferreira, Lisboa”, in: *Comércio do Porto*, em 28/maio/1963. Republicado in: *Os Sinais e os Sentidos - Literatura Portuguesa do séc. XX*, Lisboa, Caminho, 1986<sup>1</sup>.
- 1986a (pref.) “*Ecce Homo: Uma Dialética do Sujeito*”, in: Almeida Faria, 1965, 6ed. rev.
- 1986b “*A Paixão*, Romance, Lisboa, Dezembro de 1965”, in: *Os Sinais e os Sentidos - Literatura Portuguesa do séc. XX*.
- 1992 “*Cortes na Continuidade de A Paixão*”, in: *Letras e Letras* n° 75, Porto, 15 jul.

1 Publicado na época da ditadura, este artigo foi parcialmente cortado pela censura e depois, publicado integralmente.

**Losa, Margarida L.**

- 1973 “Tempos no Romance de Almeida Faria”, in: *Humboldt* n° 28, Munique.  
1994 “The New Metamorphosis of Don Juan”. Inédito\*

**Lourenço, Eduardo**

- 1966 “Uma Literatura Desenvolta”, in: *Tempo e Modo*. Lisboa, out.  
1980 “Con-texto Cultural e novo Texto Português”, in: *Cadernos de Literatura*, n° 5, INIC, Coimbra, abr.  
1987 (pref.) “Travessia de Textos e Busca de Sinais no Labirinto da Morte”, in: Almeida Faria, 1983, 3 ed. rev.  
1992 “Depoimento”, in: *Letras e Letras* n° 75, Porto, 15 jul.

**Lundkvist, Artur**

- 1980 “Portugisiskt Kaleidoskop”, in: *Svenska Dagbladet*, Stockholm, 4 out.  
1982 “Lusitania”, in: *Svenska Dagbladet*, Stockholm, 11 out.

**Lukács, Laura**

- 1991 “A Kiraly Visszatér” (Crítica a *O Conquistador*), in: *Nagyvilág* n°7, Budapeste, jul.

**Machado, Alvaro Manuel**

- 1969 “La Difficulté d’être (sobre Alvaro Guerra, Almeida Faria, Urbano Tavares Rodrigues e Vergílio Ferreira)”, in: *La Quinzaine Littéraire*, Paris, 16-31 mai.

**Machover, Jacobo**

- 1986 “Les Oeillets Fanés de Faria” in: *Liberation*, Paris, 5 dec.

**Margarido, Alfredo**

- 1963 Resenha sobre *Rumor Branco*, in: *Jornal do Fundão*, 14 abr.

**Martelo, Rosa Maria**

- 1991 “*O Conquistador*: A história, o mito e a História”, in: *Vértice* n° 39, Lisboa.

**Medina, Cremilda de Araújo**

- 1983 “Dados sobre Almeida Faria”, in: *Viagem à Literatura Portuguesa Contemporânea*, Rio de Janeiro, Nórdica.

**Medina, João**

- 1967 “Perto da Hora Nona - Crítica d’A Paixão”, de Almeida Faria”, in: *Jornal do Fundão*, Fundão, 16 abr.  
1981 “A Revolução na Aldeia dos Macacos”, in: *JL* n° 5, Lisboa, 28 abr.

**Meelker, Bert**

- 1991 “Landeigenaars en Kurkeiken”, in: *J. Marti Journal*, Stockholm, out.

**Mendes, Luis Marcelo**

- 1991 “Cortes Radicais”, in: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 jul.

**Mendonça, Fernando**

- 1964 “Rumor Branco: Romances Exemplares”, in: *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, 25 abr. e 9 maio.  
1966 “Tempo e Modo da Paixão”, in: *O Estado de São Paulo*, São Paulo, abr.  
1970 “Almeida Faria Romancista de Vanguarda”, in: 2o. *Congresso de Língua e Literatura*, Rio de Janeiro, Gernasa, 1971.  
1973 “A Destruição da Linguagem”, in: *A Literatura Portuguesa no Século XX*, São Paulo, Hucitec.

**Molina, César Antonio**

1987 “Los Portugueses”, in: *El País*, Madrid, 15 ene.

**Monmany, Mercedes**

1986 “*Lusitania*: Apogeo y Sueño de una Patria”, in: *La Vanguardia*, Barcelona, 27, feb.

**Moraes, Vera Lúcia A.**

1979 “O Motivo da Noite em Almeida Faria”, in: *Diário de Pernambuco*, Recife, 28 jan.

**Moura, Vasco Graça**

1982 “Sobre Agustina e Almeida Faria”, in: *Colóquio Letras*, nº 69, Lisboa.

**Muratori-Philip, Anne**

1987 “Les Portugais Errants d’Almeida Faria”, in: *Le Figaro*, Paris, 16 mar.

**Nanteuil, Yves**

1987 “La Force du Destin”, in: *Gai Pied Hebdo*, Paris, 27 fev.

**Nestrovski, Arthur**

1993 “O Rei Pecador de Almeida Faria”, in: *Folha de São Paulo*, 19 set.

**Neves, Correia**

1963 “A Propósito de *Rumor Branco*”, in: *Correio do Ribatejo*, 16 mar.

**Neves, Orlando**

1963 Resenha sobre *Rumor Branco*, in: *Independência Literária*, Águeda, 25 out.

**Nunes, Benedito**

1967 “Paixão de um Romancista”, in: *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, 15 abr. **O Globo**

1987 “O Mestre Português”, in: *O Globo*, Rio de Janeiro, 14 set.

**Oliveira, Anabela Dinis Branco de**

1991 Portugal: do Nouveau Roman ao Romance Novo”, in: *Letras e Letras* nº 45, Porto 17 abr.

1992 “Almeida Faria - Aventura de uma Escrita ou Escrita de uma Aventura?”, in: *Letras e Letras* nº 75, Porto, 15 jul.

**Oliveira, Armando Mora de**

1987 “Rios da Minha Aldeia”, in: *Jornal da Tarde*, São Paulo, 13 set.

**Oliveira, Cristina Robalo Cordeiro**

1980 *A Paixão de Almeida Faria*, Coimbra, INIC/ Centro de Literatura da Universidade de Coimbra.

1982 “Almeida Faria, um Itinerário”, in: *Colóquio Letras* nº 9, Lisboa, set.

1983 “Almeida Faria: *Os Passeios do Sonhador Solitário*”, in: *Colóquio Letras* nº 76, Lisboa, nov.

**Palma-Ferreira**

1974 “Sobre *Rumor Branco* de Almeida Faria”, in: *Pretérito Imperfeito*, Lisboa, Estúdios Cor.

**Paula, Marleine**

1987 “Lusitânia”, in: *Estado de São Paulo*, nº 370, São Paulo, 1 ago.

**Pinto, Maria Zélia B.**

1973 “O Oximorismo em *Rumor Branco*”, in: *Littera* nº 7, Rio de Janeiro, jan./abr.

**Picchio, Luciana Stegnano**

1985 “Almeida Faria”, in: *La Nuova Enciclopedia della Letteratura*, Milano, Garzanti.

**Persson, Pontus**

1980 “Dubbelmoral och Förfall”, in: *Kristianstadsbladet*, Kristianstad, 29 jun.

**Poppe, Manuel**

1963 “Artes e Letras: *Rumor Branco*, de Almeida Faria”, in: *Tempo e Modo*, nº 2, Lisboa, fev.

**Portela, Artur**

1963 “Unidade e Diversidade no Novo Romance Português”, in: *Jornal do Fundão*, 2 jun.

**Portugal, José Blanc de**

1966 “Romance e Arquitetura”, in: *Flama*, Lisboa, 17 jun.

**Quadros, António**

1963 “Rumor Branco”, in: *Diário Popular*, Lisboa, 6 jan.

1989 “Antilusitânia: sobre a *Trilogia Lusitana* de Almeida Faria”, in: *A Idéia de Portugal na Literatura Portuguesa dos Últimos Cem Anos*, Lisboa, Fundação Lusfada.

**Quint, Anne-Marie**

1990 “La quête un livre de Almeida Faria”, in: *Arquivos do Centro Cultural Português*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian. Vol. XXVII.

1995 “Regards sur Deux Fins de Siècle”, in: *Maison des Pays Ibériques*, Bordeaux.

**Rebello, Luís de Sousa**

1980 “Portuguese - Lusitânia”, in: *Encyclopaedia Britannica*, London, The Year Book.

1987 (pref.) “*Lusitânia* ou os Males da Pátria”, in: Almeida Faria, 1980, 5 ed. rev.

1990 “*O Conquistador*”, in: *Encyclopaedia Britannica*, London, The Year Book.

**Rocha, Luís de Miranda**

1965 “Rumor Branco - um romance novo e diferente”, in: *República Juvenil*, Lisboa, 28 ago.

1966 “*A Paixão*, romance de Almeida Faria”, in: *Diário de Lisboa*, 22 mar.

**Rodriguez, Alexis Marquez**

1988 “La Compleja Intimidad de un Portugués”, in: *El Nacional*, Caracas, 25 sep.

**Rodrigues, Ernesto**

1992 “Contra Factos...”, in: *Letras e Letras* nº 75, Porto, 15 jul.

**Salema, Alvaro**

1963 “Rumor Branco”, Livros e Autores, in: *Diário de Lisboa*, 24 jan.

**Sampaio, Nuno**

1966 Resenha sobre *A Paixão*, in: *Colóquio Letras* nº 39, Lisboa, jun.

**Sandels, Marianne**

1991 “Kärlekens siste riddare”, in: *Allt om Böcker* nº6, Stockholm.

**Santana, Rita**

1994 “A Beleza do *Peso* em Rumor Branco”, in: *V Império*, Salvador, mar. Edição comemorativa do centenário do Gabinete Português de Leitura da Bahia.

**Schurig, Dorothea**

1992 “Almeida Faria, Tetralogia Lusitana”, in: *Portugiesische Romane der Gegenwart - Interpretationen*, Frankfurt/M., Vervuert Verlag.

**Seixo, Maria Alzira**

1963 “Notas sobre Rumor Branco”, in: *Jornal República*, Lisboa, 15 jun.

1979 Resenha sobre *Cortes*, in: *Colóquio Letras* nº 50, Lisboa, jul.

1981 “A Sintaxe e o Som Secreto”, in: *JL* nº 5, Lisboa 28 abr.

1986 “*Rumor Branco* de Almeida Faria”, “*Cortes* de Almeida Faria”, “*Lusitânia* de Almeida Faria”, in: *A Palavra do Romance*, Lisboa, Livros Horizonte.

**Sepúlveda, Torquato**

1990 “*O Conquistador*: um Crime de Lesa-Literatura”, in: *Leituras - Público*, Lisboa, 19 jun.



**Silveira, Francisco Maciel**

1987 “Tetralogia de uma Incerteza”, in: *Visão*, São Paulo, 4 nov.

**Simões, João Gaspar**

1963 “*Rumor Branco*, Romance de Almeida Faria”, in: *Diário de Notícias*, Lisboa, 11abr.

1966 “Crítica Literária: *A Paixão*, por Almeida Faria”, in: *Diário de Notícias*, Lisboa, abr.

**Simões, Manuel**

1984 “A Nova Narrativa Portuguesa: de Almeida Faria a Lídia Jorge”, in: *Rassegna Iberistica* nº 21, Istituto Editoriale Cisalpino - La Goliardice, Milano, dez.

**Simões, Maria de Lourdes Netto**

1973 “Almeida Faria: Uma Aventura Inusitada” in: *Arquivos do Centro de Estudos Portugueses* nº 2, Universidade Federal de Curitiba, jul./dez.

1975 *Narrativa Portuguesa em Processo de Fragmentação* - estudo de *Rumor Branco e A Paixão*, Petrópolis, Vozes.

1986 “Intertextualidade e Polifonia em *Cavaleiro Andante* de Almeida Faria”, in: *Revista Fespi* nº8, Ilhéus, jul./dez.

1990 “A Quem Conquista *O Conquistador*” in: *Momentos de Crítica Literária VII* - Anais do X Congresso Brasileiro de Teoria e Crítica Literária, Campina Grande, 16-21 set.

1991 “A Conquista de *O Conquistador*” in: *Colóquio Letras* nº 121/122, Lisboa, jul./ dez.

**Stegagno, Daniela**

1989 *Almeida Faria: “Tetralogia Lusitana” Sentido e Formas de uma Escrita*, Venezia, Università degli Studi di Venezia. Tesi di Laurea in Lingua e Letteratura Portoghese.

1993 “Excursus Intertextual na Tetralogia Lusitana, de Almeida Faria”, in: *Annali*, XXXV, 1, Istituto Universitario Orientale, Napoli.

**Stern, Irwin\***

1979 Resenha sobre *Cortes*, in: *World Literature Today*, Oklahoma, autumn.

1981 Resenha sobre *Lusitânia*, in: *World Literature Today*, Oklahoma, autumn.

1990 Resenha sobre *O Conquistador*, in: *World Literature Today*, Oklahoma.

**Stolte-Adelt, Gertrud**

1968 “Junger Dichter aus einem alten Land: Almeida Faria” in: *Argus*, Hamburg, 8 dez.

**Suñén, Luis**

1985 “Portugués de Abril”, in: *El País*, Madrid, 26 dic.

**Tobias, Ruth**

1994 *O Sebastianismo - Untersuchungen zu einem portugiesischen Erlösermythos*. Giessen, Universidade Justus-Liebig. Dissertação de Mestrado.

**Tabucchi, Antonio**

1976 “Il Salazarismo come Condizione Umana in Due Romanzi del Periodo Buio”, in: *Il Ponte* nº 2, Firenze, fev./mar.

**Teixeira, Luciano Trigo**

1986 “Breves Cartas Portuguesas”, in: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 set.

1987 “Portugal sem Passaporte”, in: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5 set.

**Torres, Alexandre Pinheiro**

1963<sup>a</sup> “Semana Literária - Prosa de Ficção: *Rumor Branco*, de Almeida Faria”, in: *Jornal de Letras e Artes* nº 70, Lisboa, 30 jan.

1963<sup>b</sup> “Alexandre Pinheiro Torres responde a Vergílio Ferreira: Na Tenda de Abacadabra”, in: *Jornal Letras e Artes* nº 72, Lisboa, 13 fev.

1963<sup>c</sup> “Também as Palavras Finais (mas não epitáfio)”, in: *Jornal Letras e Artes* nº 74, Lisboa, 27 fev.

1966 “O Romance como Larga Metáfora”, in: *Seara Nova*, Lisboa, jun.

**Vasconcelos, Taborda de**

1965 Resenha sobre *A Paixão*, in: secção Fora da Medicina, *Jornal O Médico*, nº 880.

**Venâncio, Fernando**

1986 “A Persistência Clássica”, in: *Cadernos de Literatura*, 23, Coimbra, abr.

**Vouga, Vera Lúcia**

1979 “Cortes, de Almeida Faria”, in: *Jornal de Notícias*, Porto, 23 jan.

1981a “Almeida Faria: *Lusitânia*, e a Árvore fez-se Lenho”, in: *Jornal de Notícias*, Porto, 21 abr.

1981b Resenha sobre *Lusitânia*, in: *Nova Renascença* nº 4. Porto, verão.

**Weldman, Sabrina**

1991 “Le Portugal en Toutes Lettres”, in: *Art e Culture*, nº1, Bruxelles, sep.

**Willemsen, August**

1991 “Eerste Deel Van Almeida Faria’s Lusitaanse Tetralogie Vertaald”, in: *Literair Nrc Handelsblad*, Amsterdam, 18 out.

---

## **BIBLIOGRAFIA\***

---

### OBRAS CITADAS E FUNDAMENTAIS

\*As referências de ano, em destaque, referem-se à data da 1ª. edição.



## 1. *Corpus* - edições utilizadas

### Almeida Faria

- 1962 *Rumor Branco*, com pref. Vergílio Ferreira, Lisboa, Portugália.  
Op. cit. 2ed. rev., Lisboa, Portugália, 1970.  
Op. cit. 4ed. rev., Lisboa, Caminho, 1992.
- 1965 *A Paixão*, Lisboa, Portugália.  
Op. cit. com pref. Óscar Lopes, 6ed. rev., Lisboa, Caminho, 1986.  
Op. cit. com pref. Óscar Lopes, 8ed. rev., Lisboa, Caminho, 1991.
- 1978 *Cortes*, Lisboa, Dom Quixote.  
Op. cit. com pref. Manuel Gusmão, 3ed. rev., Lisboa, Caminho, 1986.
- 1980 *Lusitânia*, Lisboa, Edições 70.  
Op. cit. com pref. Luís de Sousa Rebelo, 5ed. rev., Lisboa, Caminho, 1987.
- 1983 *Cavaleiro Andante*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.  
Op. cit. com pref. Eduardo Lourenço, 3ed. rev., Lisboa, Caminho, 1987.
- 1990 *O Conquistador*, Lisboa, Caminho.  
Op. cit. 3.ed. rev. Lisboa, Círculo de Leitores, 1994.

## 2. Textos Ficcionalis

### Abelaira, Augusto

- 1963 *Boas Intenções*, 2ed., Amadora, Bertrand, 1971.

### Afonso, José

- 1974 *Textos e Canções*, Elfriede Engelmayer (org), 2ed. rev., Lisboa, Assírio & Alvim, 1988.

### [Alcoforado, Sórora Mariana] Guilleragues

- 1669 *Cartas de Amor*, Nova restituição e esboço crítico de Jaime Cortesão, 1920. Ilustração de Lima de Freitas. Reimpressão, Lisboa, Artis, 1964. Reedição: *Lettres Portugueses, Lettres D'une Péruvienne et autres romans d'amour par Lettres. Textes établis présentés et annotés par Bernard Bray et Isabelle Landy Houillon*, Paris, Flammarion, 1983.

### Almeida Faria

- 1967 "Peregrinação", in: *Antologia do Conto Fantástico Português*, Lisboa, Afrodite.
- 1982 *Os Passeios do Sonhador Solitário*, desenhos de Mário Botas, Lisboa, Contexto.
- 1983<sup>b</sup> "Romance de D. Sebastião de Portugal e Gabriel de Espinosa Pasteleiro em Madrigal". (Romance de cordel impresso anonimamente em 4 de agosto de 1983 e encontrado por Almeida Faria). Revista *Prelo*, 1. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, out/dez.

### Amado, Jorge

- 1958 *Gabriela, Cravo e Canela*, 51ed., São Paulo, Record/ Martins, 1975.

### Andrade, Carlos Drummond de

- 1945 *Rosa do Povo*, in: *Nova Reunião*, vol. I, Rio de Janeiro, INL/Fundação Nacional do Livro, 1983.
- 1951 *Claro Enigma*, in: *Nova Reunião*, vol.I, op. cit.

### Antunes, António Lobo

- 1979 *Os Cus de Judas*, 9ed., Lisboa, Dom Quixote, 1983.
- 1985 *Auto dos Danados*, 9ed., Lisboa, Dom Quixote, 1986.
- 1983 *Fado Alexandrino*, 5ed., Lisboa, Dom Quixote, 1987.
- 1988 *As Naus*, Lisboa, Dom Quixote.

**Assis, Machado de**

1891 *Quincas Borba*, São Paulo, Egéria, 1979.

**Baptista, António Alçada**

1985 *Os Nós e os Laços*, 2ed., Rio de Janeiro, Nórdica, 1985.

**Baptista-Bastos**

1965 *O Passo da Serpente*, Lisboa, Prelo.

1984 *Elegia para um Caixão Vazio*, 3ed., Lisboa, O Jornal, 1987.

1989 *A Colina de Cristal*, Rio de Janeiro, Nórdica.

1991 *Um Homem parado no inverno*, 2ed., Lisboa, O Jornal, 1991.

**Barreno, M. I.; Costa, M. V.; Horta, M. T.**

1972 *Novas Cartas Portuguesas*, Rio de Janeiro, Nórdica, 1974.

**Barreno, Maria Isabel**

1968 *De noite as árvores são negras*, 2ed., Póvoa de Varzim, Europa-América, 1972.

1990 *Crónica do Tempo*, Lisboa, Caminho.

**Barroso, Alfredo e outros**

1964 (org.) *Antologia da Poesia Universitária*, Lisboa, Portugalíia.

**Bíblia Sagrada**

Dir., trad., notas do Pontifício Instituto Bíblico de Roma, São Paulo, Edições Paulinas, 1969.

**Bragança, Nuno**

1969 *A Noite e o Riso*, Lisboa, Moraes, Círculo de Leitores.

1977 *Directa*, Lisboa, Morais, Ciclo de Prosa.

**Callado, António**

1966 *Quarup*, 8.ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

**Camões, Luís Vaz de**

1572 *Os Lusíadas*, ed. org. António José Saraiva, Porto/ Rio de Janeiro, Figueirinhas/ Padrão, 1978.

1595 *Lírica*, sel. pref. e notas de Massaud Moisés, São Paulo, Cultrix, 1967.

**Carmelo, Luís**

1990 *No Princípio Era Veneza*, Lisboa, Vega.

**Carvalho, Armando Silva**

1977 *Portuguex*, Lisboa, Diabril.

**Cervantes Saavedra, Miguel de**

1613 *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 29ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1982.

**Cláudio, Mário**

1984 *Amadeo*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

1986 *Guilhermina*, Lisboa, Imprensa Nacional/ Casa da Moeda.

1989 *Rosa*, Lisboa, Imprensa Nacional/ Casa da Moeda.

**Costa, Maria Velho da**

1969 *Maina Mendes*, pref. Eduardo Lourenço, 2ed., Lisboa, Moraes, 1977.

1973 *Desescrita*, Porto, Afrontamento.

1976 *Cravo*, Lisboa, Moraes.

1983 *Lúcialima*, 3ed., Lisboa, O Jornal, 1986.

1988 *Missa in Albis*, Lisboa, Dom Quixote.

**Cunha, Euclides da**

1902 *Os Sertões*, 32ed., Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1984.

### **A Demanda do Santo Graal**

s/d Edição de Joseph-Maria Piel, concluída por Irene Freire Nunes. Int. de Ivo de Castro, Lisboa, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1988.

### **Dionísio, Eduarda**

1979 *Retrato dum Amigo Enquanto Falo*, 3ed., Lisboa, Quimera, 1988.

1981 *Histórias, Memórias, Imagens e Mitos Duma Geração Curiosa*, Lisboa, Círculo de Leitores.

1984 *Pouco Tempo Depois (as tentações)*, Lisboa, Gradiva.

1987a *Alguns Lugares Muito Comuns*, Lisboa, Gradiva.

### **Ferraz, Carlos Vale**

1982 *Nó Cego*, 2ed., Amadora, Bertrand, 1983.

### **Ferreira, José Gomes**

1975 *Revolução Necessária*, 2ed., Lisboa, Diabril, 1977.

### **Ferreira, Vergílio**

1981 *Conta-Corrente* 1, (1969-1976), 3ed., Amadora, Bertrand, 1982.

1981 *Conta-Corrente* 2, (1977-1979), 2ed., Amadora, Bertrand.

1983 *Conta-Corrente* 3, (1980-1981), Amadora, Bertrand.

1985 *Conta-Corrente* 4, (1982-1983), Amadora, Bertrand.

1987 *Conta-Corrente*, 5 (1984-1985), Amadora, Bertrand.

### **Gersão, Teolinda**

1982 *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*, 3ed., Lisboa, O Jornal, 1985.

1984 *Guardas Chuvas Cintilantes*, Lisboa, O Jornal.

### **Gonçalves, Olga**

1975 *A Floresta em Bremerhaven*, 2ed., Amadora, Bertrand, 1983.

1977 *Mandei-lhe uma Boca*, 3ed., Lisboa, Caminho, 1988.

1982 *Ora Esguardae*, 3ed., Lisboa, Caminho, 1989.

1986 *Sara*, 2ed., Lisboa, Caminho, 1986.

### **Guerra, Álvaro**

1966 *Os Mastins*, 2ed., Lisboa, O Jornal, 1986.

1967 *O Disfarce*, 2ed., Lisboa, O Jornal, 1986.

1984 *Café Central*, 2ed., Lisboa, O Jornal, 1985.

1987 *Café 25 de Abril*, Lisboa, O Jornal.

### **Helder, Helder**

1963 “Teorema”, in: *Os Pássaros em Volta*, Lisboa, Portugalgia.

### **Jorge, Lídia**

1980 *O Dia dos Prodígios*, 4ed., Mira-Sintra, Europa-América, 1982.

1982 *O Cais das Merendas*, Mira-Sintra, Europa-América.

1984 *Notícia da Cidade Silvestre*, 6ed., Mira-Sintra, Europa-América, 1987.

1988a *A Costa dos Murmúrios*, Lisboa, Dom Quixote.

### **Machado, Dinis**

1977 *O que diz Molero*, 6ed, Amadora, Bertrand, 1978.

### **Melo, João de**

1977 *A memória de ver matar e morrer*, Lisboa, Prelo.

1984 *Autópsia de um mar em ruínas*, Lisboa, Assírio e Alvim.

1988 (org) *Anos de Guerra 1961-1975 os portugueses em África*, Lisboa, Círculo de Leitores.

### **Nobre, António**

1902 “O Desejado”, in: *Despedidas*, Lisboa, Vega.

**Pessoa, Fernando**

1960 *Obra Poética*, int., org., biog. e notas de Maria Aliete Galhoz, 3ed., Rio de Janeiro, Aguillar, 1986.

**Pires, José Cardoso**

1960 *Cartilha do Marialva*, 2ed., Lisboa, Moraes, 1976.

1968 *O Delfim*, 6ed., Lisboa, Moraes, 1975.

**Queirós, Eça**

1900 *A Ilustre Casa dos Ramires*, Lisboa, Livros do Brasil. Fixação do texto e notas de Helena Cidade Moura, de acordo com a 1ª edição.

**Rego, José Lins do**

1938 *Pedra Bonita*, 7ed., Rio de Janeiro, Livraria José Olympio, 1968.

**Rosa, Guimarães**

1946 “A Hora e a Vez de Augusto Matraga” in: *Sagarana*, Rio de Janeiro, José Olympio.

1956 *Grande Sertão: Veredas*, 17ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.

**Rubem A.**

1968 *O Mundo à Minha Procura* - autobiografia, 3 vol., Lisboa, Parceria A. M. Pereira.

**Saramago, José**

1977 *Manual de Pintura e Caligrafia*, pref. Luís de Sousa Rebelo, 3ed., Lisboa, Caminho, 1985.

1980 *Levantado do Chão*, 3ed., Lisboa, Caminho, 1983.

1982 *Memorial do Convento*, 15ed., Lisboa, Caminho, 1985.

1984 *O ano da Morte de Ricardo Reis*, 6ed., Lisboa, Caminho, 1985.

1986 *Jangada de Pedra*, Lisboa, Caminho.

**Senna, Jorge de**

1971 *Os Grão Capitães*, 4ed., Lisboa, Edições 70, 1982.

**Suassuna, Ariano**

1971 *A Pedra do Reino*, 3ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1972.

**Torga, Miguel**

1977 *Diário XII (1973-1977)*, Coimbra, Coimbra.

1983 *Diário XIII (1978-1979)*, Coimbra, Coimbra.

### 3. Textos Teóricos

**Belsey, Catherine**

1980 *Critical Practice*, London and New York, Methuen.

**Bloom, Harold**

1973 *The Anxiety of Influence: The theory of Poetry*, New York, Oxford University Press.

**Brooks, Peter**

1983 “Fiction and its Referents: A Reappraisal”, in: *Poetics Today* nº 4, jan.

**Calabrese, Omar**

1987 *L'Etá Neobarroca*, trad. de Carmen de Carvalho e Artur Morão: *A Idade Neobarroca*, Lisboa, Edições 70, 1988.

**Calvino, Italo**

1988 *Lezioni americane Sei Proposte per il prossimo millenio*, trad de Ivo Barroso: *Seis Propostas para o Próximo Milênio: lições americanas*, São Paulo, Schwarcz, 1991.



- 1993 *Perché Leggere Classici*. Trad. de Nilson Moulin: *Por que ler os Clássicos*, São Paulo, Companhia das Letras.
- Cascudo, Luís da Câmara**  
1954 *Dicionário do Folclore Brasileiro*, 3ed., Rio de Janeiro, Tecnoprint, 1972.
- Cassier, Ernest**  
1924 *Sprache und Mythos - Ein Beitrag zum Problem der Goetternamen*, trad. de J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman: *Linguagem e Mito*, São Paulo, Perspectiva, 1972.
- Coelho, Eduardo Prado**  
1982 *Os Universos da Crítica*, 2ed., Lisboa, Edições 70, 1987.
- Coelho, Jacinto Prado**  
1982 “Conceito e Fronteiras do Literário”, in: *Momentos de Crítica Literária III*, Anais do VI Congresso Brasileiro de Teoria e Crítica Literárias e II Seminário Internacional de Literatura, Campina Grande, A União.
- Dällenbach, Lucien**  
1976 “Intertexte et Autotexte”, in: *Poétique n° 27: Intertextualités*, Paris, Seuil.  
1979 (org) *Poétique n° 39: Theorie de la Réception en Allemagne*, Paris, Seuil.
- Dorfles, Gillo**  
1965 *Nuovi Riti, Nuovi Miti*, trad. de A. J. Pinto Ribeiro: *Novos Ritos, Novos Mitos*, Lisboa, Edições 70.
- Eliade, Mircea**  
1963 *Mith and Reality*, trad. de Pola Civelli: *Mito e Realidade*, São Paulo, Perspectiva, 1972.
- Fuentes, Carlos**  
1993 *Geografía de la Novela*, Madrid, Alfaguara.
- Gadamer, Hans-Georg**  
1973 *Wahrheit und Methode*, trad. de Éditions du Seuil: *Vérité et Méthode*, 3ed., Paris, Seuil, 1976.  
1976 *Vernunft im Zeitalter der Wissenschaft*, trad. de Ângela Dias: *A Razão na Época da Ciência*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1983.
- Gleick, James**  
1987 (org) *Chaos - Making a New Science*, trad. de Waltensir Dutra: *Caos - a Criação de uma nova Ciência*, 4ed., Rio de Janeiro, Campus, 1991.
- Gumbrecht, Hans Ulrich**  
1971 (apres. e estudo) *La Actual Ciencia Literaria Alemana*, Salamanca, Anaya.  
1973 “Aspectos de una historia recepcional del *Libro de Buen amor*”, in: *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid.  
1975 “Konsequenzen der Rezeptionsaesthetik oder Literaturwissenschaft als Kommunikationssoziologie”, in *Poetica*, 7, trad. de Joaquín César Garrido Medina: “Consecuencias de la Estética de la Recepción, o: la ciencia literaria como sociología de la comunicación”, in: Mayoral, José Antonio(ed.) *Estética de la Recepción*, Madrid, Arco/Libros, 1987.  
1976 “W. Iser: Der akt des Lesens”, trad de Ingrid Stein, revisão Eva Kock e Walter Kock: “A Teoria do Efeito Estético de Wolfgang Iser”, versão revista e ampliada pelo autor, 1981, in: Lima, 1975, 2ed. rev. amp.  
1977 “Über Erkenntnisinteressen, Grundbegriffe und Methoden einer handlungstheoretisch fundierten Literaturwissenschaft”, trad. de Heidrun Krieger e Luiz Costa Lima, revisão de Peter Naumann: “Sobre os Interesses Cognitivos, Terminologia Básica e Méto-

dos de uma Ciência da Literatura Fundada na Teoria da Ação”, in: Lima, Luiz Costa (ed) *A Literatura e o Leitor. Textos de Estética da Recepção*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.

1979 “Persuader ceux qui pensent comme vous”, in: *Poétique* n° 39: *Theorie de la Reception en Alemagnes*, Paris, Seuil.

### **Hutcheon, Linda**

1985 *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, London/ New York, Methuen.

1988 *A Poetics of Postmodernism*, London/ New York, Routledge.

1989 *The Politics of Postmodernism*, London/ New York, Routledge.

### **Iser, Wolfgang**

1976 *Der Akt des Lesens. Theorie aesthetischer Wirkung*, trad. de J. A. Gimbernat; Manuel Barbeito: *El Acto de Leer. Teoría del Efecto Estético*, Madrid, Taurus, 1987.

1976a “Interaktion zwischen Text und Leser”, Trad. de Luiz Costa Lima: “A Interação do Texto com o Leitor”, in: Lima, Luis Costa (ed), 1979. (in: *Der Akt des Lesens. Theorie aesthetischer Wirkung*, 1976).

1979a “Zur Problemlage gegenwartiger Literaturtheorie. Das Imaginare und die epochalen Schlüsselbegriffe”, trad. de Luiz Costa Lima: “Problemas da Teoria da Literatura Atual: O imaginário e os conceitos-chaves da época”, in: Lima, 1975, 2ed. rev. amp.

1979b “Akte des Fingierens oder was ist das Fiktive im fiktionalen Text”, trad. de Heidrun Krieger Olinto e L. Costa Lima: “Os Atos de Fingir ou O que é Fictício no Texto Ficcional”, in: Lima, 1975, 2ed. rev. amp.

### **Jakobson, Roman**

1960 “Linguistics and Poetics”, trad. de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes: “Linguística e Poética” in *Linguística e Comunicação*, São Paulo, Cultrix, 1977.

### **Jameson, Frederic**

1981 *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act.*, Ithaca, NY, Cornell University Press.

### **Jauss, Hans Robert**

1967 “Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft”, trad. de Hans Ulrich Gumbrecht e Gustavo Domínguez León: “La Historia Literaria como Desafío a la Ciencia Literaria”, in Gumbrecht (apres.), 1971.

1977 *Aesthetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, trad. de Jaime Silas e Ela Maria Fernández-Palacios: *Experiencia Estética y Hermenéutica Literaria*, Madrid, Taurus, 1986.

1988 *Pour une Herméneutique Littéraire*, Paris, Gallimard.

### **Jenny, Laurent**

1976 “La Stratégie de la forme”, in: *Poétique* n° 27: *Intertextualités*, Paris, Seuil.

### **Jolles, André**

1930 “Saga”, in: *Einfache Formen*, trad. de Álvaro Cabral: *Formas Simples*, São Paulo, Cultrix, 1976. Kerbrat-Orecchioni, Catherine

1980 “L'Ironie comme Trope”. *Poétique* n° 41, Paris.

### **Kristeva, Julia**

1969 *Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil.

1974 *La Révolution du Langage Poétique*. Paris, Seuil.

### **Kuhn, Thomas S.**

1962 *The Structure of Scientific Revolutions*, Trad. de Agustin Contin: *La Estructura de Las Revoluciones Científicas*, 2ed., Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1975.

**Le Goff, Jacques; Nora, Pierre**

1974 (dir.) *Présentation*, in: *Faire de L'Histoire*. Paris Gallimard. Vol 1: *Nouveaux Problèmes*.

**Le Goff, Jacques**

1974 “Les mentalités: une Histoire Ambigüe”, in: Le Goff, J.; Nora, P. (dir.), 1974, Vol 3: *Nouveaux Objets*.

**Lima, Luiz Costa**

1975 (ed.) *Teoria da Literatura em suas Fontes* Vol. I, 2ed. rev. amp., Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1983.

1979 (ed.) *A Literatura e o Leitor. Textos de Estética da Recepção*, Rio de Janeiro, Paz e Terra.

1981 *Dispersa Demanda*, Rio de Janeiro, Francisco Alves.

1984 “O Controle do Imaginário”, in: *O Controle do Imaginário. Razão e Imaginação no Ocidente*, Rio de Janeiro, Brasiliense.

1986 *Sociedade e Discurso Ficcional*. Rio de Janeiro, Guanabara.

1988 “A Crítica e o Controle”, in: *O Fingidor e o Sensor*, Rio de Janeiro, Forense-Universitária.

1989 “A Narrativa na escrita da história e da ficção”, “Metáfora: do ornato ao transtorno”, in: *A Aguarrás do Tempo*, Rocco, Rio de Janeiro.

1991 “Antropofagia e Controle do Imaginário”, *Persona e Sujeito Ficcional*”, “Uma Questão da Modernidade: O Lugar do Imaginário”, in: *Pensando nos Trópicos*, Rio de Janeiro, Rocco.

**Mayoral, José Antonio**

1987a (ed.) *Estética de la Recepción*, Madrid, Arco/Libros.

1987b (ed.) *Pragmática de la Comunicación Literaria*, Madrid, Arco/Libros.

**Mandelbrot, Benoît**

1977 *The Fractal Geometry of Nature*. W. H. 3ed., New York, Freeman and Company, 1983. Morier, Henri

1975 “Ironie”, in: *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*, 2ed. rev. aum. Paris, Universitaires de France, 1975. Nora, Pierre

1974 “Le Retour de l'événement”, in: Le Goff, J.; Nora, P. (dir.), 1974, Vol 1: *Nouveaux Problèmes*.

**Robbe-Grillet, Alain**

1963 *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Gallimard.

**Starobinski, Jean**

1974 “La Littérature - Le Texte et l'Interprète”, in: Le Goff, J.; Nora, P. (dir.), 1974, Vol 2: *Nouvelles Approches*.

**Todorov, Tzvetan; Ducrot, O.**

1972 “Énonciation”, trad. de Alice Kyoko Miyashiro, J. Guinsburg: “Enunciação”, in: *Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem*, São Paulo, Perspectiva, 1977.

**Todorov, Tzvetan**

1966 “La Logique des Possibles Narratifs”, in: *Communications*, n° 8, Paris.

1968 *Introduction à la Littérature Fantastique*, Paris, Seuil.

1978 *Les Genres du Discours*, Paris, Seuil.

**Warning, Rainer**

1979 “Pour une Pragmatique du Discours Fictionnel”, trad. de Werner Kügler, in: *Poétique n° 39: Théorie de la Réception en Allemagne*, Paris, Seuil.

## 4. Textos Históricos e Críticos

### Abelaira, Augusto e outros

1966 “Os Problemas da Literatura Actual”, in: *Diário Popular* n° 597, Lisboa.

### Almeida Faria

1981a Entrevista com Diogo Pires Aurélio, in: *Diário de Notícias*, Lisboa, 29 jan.

1981b Entrevista com o *Expresso*, in: *Expresso*, Lisboa, 31 jan.

1981c Entrevista com Maria João Avillez, in: *Espaço Tempo*, Lisboa, jun.

1983c Entrevista com Clara Ferreira Alves, in: *J.L.* n° 60, Lisboa, 7 jun.

1985 Depoimento para: *Pourquoi écrivez-vous?*, Direction de Jean-François Fogel e Daniel Rondeau. Paris, Libération.

1987 Entrevista com Francisco Costa, in: *Folha de São Paulo*, São Paulo, 16 set.

1988a “As Minhas Relações Difíceis Comigo e com Alguns dos Meus Livros”, in: *Vértice* n° 8, Lisboa, nov.

1988b Entrevista com J. F. Jorge, in: *Semanário*, 5 mar.

1990b “As Trovas de Faria”. Entrevista com Carlos Vaz Marques, in: *J.L.* n° 411, Lisboa, 22 a 28 mai.

1990c “Os Perigos são Imensos na Literatura Erótica”. Entrevista com Cláudia Esther, in: *Leia*, Rio de Janeiro, jul.

1992a “Paisagem com Família”. Entrevista com Michel Host, Trad. João Paulo Monteiro, in: *Letras e Letras* n° 75, Porto, 15 jul.

1992b “Três Perguntas de Mário Cláudio a Almeida Faria”. Entrevista por José Emílio-Nelson, in: *Letras e Letras* n° 75, Porto, 15 jul.

1992c “O Eco do Rumor”. Entrevista com José Jorge Letria, in: *J.L.* n° 521, Lisboa, 30 jun-6 jul.

1992d “A arte é um modo de enganar a morte”. Entrevista com Ana Marques Gastão, in: *Diário de Notícias*, Lisboa, 27 jul.

1993 “A Conquista da Ironia Erótica”. Entrevista com Sandra Cohen, in: *O Globo*, Rio de Janeiro, 20 ago.

1994 “O Despertador e o Leitor”, in: *O Escritor*, n° 3. Lisboa, mar.

### Azevedo, J. Lúcio de

1918 *A Evolução do Sebastianismo*, 2ed., Lisboa, Livraria Clássica, 1947. Baptista, Jacinto

1975 *Caminhos para uma Revolução - sobre o Fascismo em Portugal e a sua Queda*, Amadora, Bertrand.

### Braga, Theophilo

1885 *O Povo Português nos seus Costumes, Crenças e Tradições*, pref. Jorge Freitas Branco. 2ed., Lisboa, Dom Quixote, 1994.

### Bruno, Sampaio, pseud.

1904 *O Encoberto*, Porto, Livraria Moreira.

### Burchett, Wilfred

1976 *Portugal Antes e Depois do 25 de Novembro*, Lisboa, Seara Nova.

### Caetano, Marcelo

1968 “Conferência”, in: *Ensaios Pouco Políticos*. 2ed., Lisboa, Verbo, 1971.

### Cardoso, Miguel Esteves

1982 “Misticismo e Ideologia no Contexto Cultural Português: a saudade, o sebastianismo e o integralismo lusitano”, in: *Análise Social*, vol. XVIII, Lisboa.

### Carvalho, Alberto Arons de

1973 “A Imprensa Portuguesa depois de Setembro de 1968”, in: *A Censura e as Leis da Imprensa*, Lisboa, Seara Nova.

**Carvalho, Alberto**

1986 “Alguns Índícios de Recuperação - comentário sociológico”, in: Prelo, 10, Lisboa, Revista da Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, jan-mar.

**Carvalho, Otelo Saraiva**

1977 *Alvorada em Abril*, pref. de Eduardo Lourenço, Lisboa, Bertrand.

**Chilcote, Ronald H.**

1987 (comp. org. anot) *The Portuguese Revolution of 25 April 1974 / A Revolução Portuguesa de 25 de Abril de 1974*, Centro de Documentação 25 de Abril, Universidade de Coimbra.

**Cidade, Hernâni**

1950 *A Literatura Autonomista sob os Filipes*, Lisboa, Sá da Costa.

**Coelho, Eduardo**

1984 “Ensaio”, in: *Colóquio Letras* n. 78, Lisboa.

**Constituição da República Portuguesa**

1976 revisão, *Lei Constitucional* n. 1/89, de 8 de julho de 1989.

**Dionísio, Eduarda e outros**

1968 (org), *Situação da Arte, inquérito junto de artistas e intelectuais portugueses*, Porto, Europa-América.

**Dionísio, Eduarda**

1987b “Dobrar o quê?”, in: *Jornal Sete*, n. 491, Lisboa, Salamandra.

1993 *Títulos, Acções, Obrigações*, Lisboa, Salamandra.

**Gersão, Teolinda e outros**

1985 Inquérito: “Que Pensam os Escritores da Literatura Portuguesa”, in: Instituto Franco-Português (org). *J.L.* n.º 201, Lisboa 12 mai.

**Ferreira, António Mega**

1984 “E afinal onde estamos?”, in: *J.L.* - 25 de Abril: a mudança, n. 94, 25/abr a 1/mai.

**Ferreira, Victor Matias**

1977 *Da Reconquista da Terra à Reforma Agrária*, Lisboa, Regra do Jogo.

**Ferreira, Vergílio**

1962 (pref) in: Almeida Faria, 1962.

1963 Polêmica sobre *Rumor Branco*, de Almeida Faria, in: *Jornal Letras e Artes* n.º 71, 73, Lisboa, 6 e 20 fev, respectivamente.

**Gameiro, Aires; Sousa, José Carlos**

1976 *Revolução e libertação (aspectos psicológicos e sociológicos da (revolução))*, Multinova, Lisboa, Col. Cidade Nova 1.

**Godinho, Vitorino Magalhães**

1978 “Um Projecto para Portugal”, in: *Um Projecto para Portugal*, 2ed., Mira-Sintra, Europa-América, 1979.

**Gomes, Alvaro Cardoso**

1993 *A Voz Itinerante*, São Paulo, Edusp.

**Gonçalves, Fernão de Magalhães**

1979a “Por uma Literatura Legível”, in: *Cadernos de Literatura n.º 2*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra / INIC.

1979b “Manifesto II por uma Literatura Legível”, in: *Cadernos de Literatura*, n.º 4, Coimbra.

**Gusmão, Manuel**

1986 (pref) “Cortes: A Paixão de um Tempo de Desgosto”, in: *Cortes*, 3ed. rev., Lisboa, Caminho.

**Jorge, Lúcia**

- 1988b Resposta a Inquérito: “Literatura Portuguesa - Sete Perguntas para um Retrato Actual”, in: *A Capital*, Lisboa, 3 mar.
- 1988c “Geração Literária”, in: *J.L.* n.º 333, Lisboa, 22-28 mai.
- 1988d Entrevista com Manuel Vitorino, in: *Letras e Letras*, n.º 6, 1 mai.

**Jornal do Comércio**

- 1973 “Optimismo e Grandeza”, in: *Temas de Portugal Hoje* - editoriais e pontos de vista, Lisboa, Jornal do Comércio.

**Leite, Duarte**

- 1947 “O Primeiro de Janeiro”, in: Pessoa, Fernando e Outros Lusíadas, op. cit.

**Leme, Carlos Câmara**

- 1989 “Coimbra 1969. A crise que abalou a ditadura”, in: *J.L.* n.º 353, Lisboa, 11 mar.

**Lepecki, Maria Lúcia**

- 1979 “O Romance Português Contemporâneo na Busca da História e da Historicidade”, in: *Le Roman Portugais Contemporain - actes du Colloque*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian - Centre Culturel Portugais, 1984.

**Lopes, Óscar**

- 1966 (pref.) “Ecce homo: Uma dialética do sujeito”, in: Almeida Faria, *A Paixão*, 6ed., 1986.
- 1993 “Época Contemporânea”, in: A. J. Saraiva e Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, 16ed. corrigida e actualizada, Porto, Porto.

**Lourenço, Eduardo**

- 1977 (pref.) “Um homem do (nosso) destino”, in: Otelio Saraiva de Carvalho, op. cit.
- 1978 *O Labirinto da Saudade*, 3ed., Lisboa, Dom Quixote, 1988.
- 1984 “Literatura e Revolução”, in: *Colóquio/Letras* n.º 78, Lisboa, República. Republicado in: *O Canto do Signo - Existência e Literatura (1957-1993)*, Lisboa, Presença, 1993.
- 1987 (pref.) “Travessia de Textos e Busca de Sinais no Labirinto da Morte”, in: Almeida Faria, *Cavaleiro Andante*, 3ed. rev., 1987.
- 1988 “Portugal - Identidade e Imagem”, in: *Nós e a Europa ou as Duas Razões*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

**Machado, Alvaro Manuel**

- 1977 *A Novelística Portuguesa Contemporânea*, 2ed., Lisboa, ICALP, 1984. Biblioteca Breve.

**Magalhães, Isabel Allegro**

- 1985 “O Tempo das Mulheres Portuguesas: Actualidade e Desmontagem do Tempo na Ficção Contemporânea” in: *Tempo das Mulheres*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

**Magalhães, Luiz de**

- 1898 “D. Sebastião”, in: Pessoa, Fernando e Outros Lusíadas, op. cit.

**Martins, J. P. Oliveira**

- 1879 *História de Portugal*, 16ed., Lisboa, Guimarães, 1972.

**Mónica, Maria Tesesa; Rego, Manuela**

- 1994 (Concep. e sel.) *O 25 de Abril na Imprensa - março-maio 1974*, Lisboa, Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro.

**Oliveira, Cristina Robalo Cordeiro**

- 1980 *A Paixão de Almeida Faria*, Coimbra, INIC/ Centro de Literatura da Universidade de Coimbra.

- 1982 “Almeida Faria, um Itinerário”, in: *Colóquio Letras* nº 9, Lisboa, set.
- Pereira, João Martins**
- 1977 *O Socialismo, a Transição e o Caso Português*, Lisboa, Bertrand.
- 1979 *Pensar Portugal Hoje - Os Caminhos Actuais do Capitalismo Português*, Lisboa, Dom Quixote.
- 1983 *No Reino dos Falsos Avestruzes - um Olhar sobre a Política*, Lisboa, Regra do Jogo.
- Pessoa, Fernando e Outros Lusíadas**
- 1950 *Regresso ao Sebastianismo*, Seara Nova, Lisboa. nº 16 (Edição de 1000 exemplares numerados).
- Pessoa, Fernando**
- 1912 “A Nova Poesia Portuguesa Sociologicamente Considerada”, in: *A Águia*, 2ª série, nº 4, Lisboa, abr.
- Praça, Afonso e outros**
- 1974 (coord.) *25 de Abril - Documento*, 2ed. rev. aum., Lisboa, Casa Viva.
- Quadros, António**
- 1978 *A Arte de Continuar Português*, Lisboa, Templo.
- 1989 “A Destituição do Epos e do Mythos da Ficção Narrativa Portuguesa depois dos anos 60”, in: *A Idéia de Portugal na Literatura Portuguesa dos últimos 100 anos*, Lisboa, Fundação Lusíada.
- Rebello, Luís de Sousa**
- 1987 (pref) “*Lusitânia*, ou os males da pátria”, in: Almeida Faria, *Lusitânia*, 5ed., 1987. República
- 1974 *Jornal República*, Lisboa, 25 abr. Rocha, Clara
- 1985 “Dos anos 60 até à Atualidade”, in: *Revistas Literárias do Século XX em Portugal*, Coimbra, Faculdade de Letras.
- Rodrigues, Avelino; Borba, Cesário; Cardoso, Mário**
- 1979 *Abril nos Quartéis de Novembro*, Amadora, Bertrand.
- Rubem A.**
- 1967 Entrevista com Germano Silva, in: *Jornal de Notícias*- Suplemento Literário nº 699, Lisboa, 2 fev.
- Sardinha, António**
- 1924 “Aliança Peninsular”, in: Pessoa, Fernando e Outros Lusíadas, op. cit.
- Salazar, António de Oliveira**
- 1959 *Discursos e Notas Políticas*, 2ed., Coimbra, Coimbra, 1967. Vol.I.
- Seixo, Maria Alzira**
- 1976 “Inquérito”, in: *Colóquio Letras* nº 30, Lisboa.
- 1984 “Dez anos da Literatura Portuguesa 1974-1984: Ficção”, in: *Colóquio Letras* nº 78, Lisboa, mar.
- 1986 “Rumor Branco de Almeida Faria”, “Cortes de Almeida Faria” e “Lusitânia de Almeida Faria”, in: *A Palavra do Romance* - ensaios de genologia e análise, Lisboa, Horizonte Universitário.
- Serrão, Joel**
- 1969 “O Sebastianismo na Estrutura do Antigo Regime Português”, in: *Do Sebastianismo ao Socialismo em Portugal*, 3ed., Lisboa, Livros Horizonte, 1973.
- Silva, L. A. Rebello da**
- 1867 *História de Portugal nos Séculos XVII e XVIII*, Ed. fac-similada comemorativa do 1º centenário da morte do autor 1862-1869. Lisboa, Imprensa Nacional, 1972.

**Simões, João Gaspar**

1966 “Crítica Literária: A Paixão de Almeida Faria”, in: *Diário de Notícias*, Lisboa, abr.

**Simões, Maria de Lourdes Netto**

1975 *Narrativa Portuguesa em Processo de Fragmentação* (estudo sobre *Rumor Branco e A Paixão*), Petrópolis, Vozes.

1986 “Intertextualidade e Polifonia em *Cavaleiro Andante* de Almeida Faria”, in: *Revista Fespi* nº 8, Ilhéus, jul./dez.

1991 “A Conquista de *O Conquistador*” in: *Colóquio Letras* nº 121/122, Lisboa, jul./ dez.

**Spínola, António de**

1974 *Portugal e o Futuro*, 2ed., Lisboa, Arcádia.

**Torres, Alexandre Pinheiro**

1963<sup>a</sup> Polêmica sobre *Rumor Branco*, de Almeida Faria, in: *Jornal de Letras e Artes* nºs 70, 72, 74, Lisboa, 30 jan, 13 e 27 fev. , respectivamente.

**Vasconcelos, José Carlos**

1988 “Memória de 60”, in: *Vértice* nº 2, Lisboa, mai., II Série.



*colofão*