

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Leticia Raiane dos Santos

**ENTRE MITOS HISTÓRICOS E LITERÁRIOS: A (des)construção do heroísmo  
português na *tetralogia lusitana*, de Almeida Faria**

Recife  
2017

**LETÍCIA RAIANE DOS SANTOS**

**ENTRE MITOS HISTÓRICOS E LITERÁRIOS: A (des)construção do heroísmo  
português na *tetralogia lusitana*, de Almeida Faria**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para obtenção do título de Mestre em Teoria da Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Anco Márcio Tenório  
Vieira

Recife  
2017

Catálogo na fonte  
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

S237e Santos, Leticia Raiane dos  
Entre mitos históricos e literários: a (des)construção do heroísmo português na Tetralogia Lusitana, de Almeida Faria / Leticia Raiane dos Santos. – Recife, 2017.  
138 f.: il., fig.

Orientador: Anco Márcio Tenório Vieira.  
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação. Letras, 2017.

Inclui referências.

1. Almeida Faria . 2. Tetralogia lusitana. 3. Heroísmo português. 4. Revolução dos cravos. I. Vieira, Anco Márcio Tenório (Orientador). II. Título.

809 CDD (22.ed.)


UFPE (CAC 2017-139)

**LETÍCIA RAIANE DOS SANTOS**

**ENTRE MITOS HISTÓRICOS E LITERÁRIOS: A (DES)Construção do  
Heroísmo Português na Tetralogia Lusitana, de Almeida Faria**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para a obtenção do Grau de Mestre em TEORIA DA LITERATURA, em 3/3/2017.

**DISSERTAÇÃO APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA:**



**Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira**  
Orientador – LETRAS - UFPE



**Prof. Dr. Antony Cardoso Bezerra**  
LETRAS - UFPE



**Prof. Dr. André de Sena Wanderley**  
LETRAS - UFPE

**Recife – PE**  
**2017**

## *Dedicatória*

*A José Rodrigues de Paiva, meu amigo, eterno professor e um dos maiores pesquisadores que eu já conheci da obra de Vergílio Ferreira, que, porventura, fora mestre e mentor intelectual de Almeida Faria.*

*Com o seu apoio, pude trilhar, com alegria, apesar das pedras que encontrei ao longo dos dois últimos anos, os caminhos dos estudos literários acerca da literatura portuguesa contemporânea. Ao meu querido e para sempre mestre dedico este trabalho centrado na obra do discípulo vergiliano “pouco ortodoxo”, mas sempre leal no decorrer da vida.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, que é meu refúgio e consolador nos bons e maus tempos.

A Ronaldo, meu amor, companheiro para a vida, que, tantas vezes, fora meu alicerce nos momentos mais difíceis que passei e que confiou no meu potencial de ir em frente e de vencer as batalhas mais duras, mesmo quando eu mesma duvidei de que fosse capaz.

Aos meus pais, Valter e Zélia, que compreenderam minha ausência no decorrer dos dois últimos anos e que sempre foram o pilar de tudo aquilo que sou.

À minha irmã, Laura, que tanto amo e que, mesmo longe, todos os dias torceu pelo meu sucesso e pela minha felicidade. Obrigada por estar ao meu lado, apoiando-me sempre em tudo o que faço.

À Lêda, querida amiga, parceira, que estive ao meu lado nas melhores e piores fases que passei desde que iniciei os estudos na pós-graduação da UFPE. Obrigada pelas conversas, conselhos, paciência e por, muitas vezes, motivar-me a dar o meu melhor não importasse as circunstâncias.

A André de Sena Wanderley, meu amigo e eterno professor, por ser o primeiro a incentivar-me e a apoiar-me quando decidi pesquisar sobre literatura portuguesa. Tu foste e sempre serás para mim uma inspiração enquanto pessoa e profissional. Obrigada por tudo.

A Anco Márcio Tenório Vieira, que mesmo sem saber, em 2011, inspirou uma aluna de bacharelado em Letras, que viria a ser, em 2015, sua orientanda, a enveredar-se para o ramo dos estudos literários. Obrigada, professor, pelas preciosas orientações e por confiar que este trabalho daria certo.

A José Rodrigues de Paiva, que, desde os dois últimos anos da minha graduação, incentivou-me e não deixou que a chama do amor pela literatura portuguesa que cultivei em mim se apagasse.

A Antony Cardoso, pelas aulas inspiradoras e pelo empenho em ajudar-me sempre que precisei.

A Haroudo Xavier e a Eliana Calado, grandes amigos, que nos momentos em que mais precisei, não hesitaram em dar-me apoio e oferecer suas amizades.

À Lucila Nogueira, que hoje, infelizmente, não está mais entre nós, por ter, desde o período da graduação, incentivado-me a seguir carreira acadêmica e a dar sempre o melhor de mim em tudo aquilo que pesquisei. Sentirei sua falta sempre.

Aos meus sogros, Manuel e Francisca, pelo carinho, confiança e amizade de todos os dias.

A Roberto Leite, que dividiu comigo alegrias e angústias no decorrer do mestrado.

Enfim, a todos aqueles que, de alguma forma, torceram por mim. Muito obrigada!

## RESUMO

A *Tetralogia Lusitana*, de Almeida Faria, foi publicada em um intervalo de dezoito anos, entre 1965 e 1983, e é composta pelos romances *A Paixão* (1965), *Cortes* (1978), *Lusitânia* (1980) e *Cavaleiro Andante* (1983), que, juntos, retratam acontecimentos vivenciados, sobretudo, por uma família de latifundiários alentejana antes, durante e após Revolução dos Cravos. Nesse conjunto de obras, o autor português trata especialmente de uma geração portuguesa ainda muito entrelaçada a um passado mítico e heroico, que, de certo modo, a paralisa e a impede de seguir em frente. Partindo de elementos representativos de uma heroicidade que estiveram muito presentes na cultura portuguesa ao longo de séculos – como *Os Lusíadas*, Dom Sebastião e as novelas de cavalaria arturianas –, Almeida Faria, após o 25 de Abril, coteja cada um deles, ao longo do segundo, terceiro e quarto romances de sua saga familiar, com a realidade não heroica dos personagens lusitanos diante da situação em que se encontrava Portugal depois da consumação da Revolução desejada. Interessando-se por mitos literários medievais e renascentistas e pelo mito do rei Encoberto, que foram, inclusive, utilizados a serviço do discurso ideológico salazarista, o romancista alentejano revela, no decorrer da *Tetralogia*, a impossibilidade da identificação com tais modelos épicos diante dos novos tempos vivenciados pelos portugueses.

**Palavras-chave:** Almeida Faria. Tetralogia Lusitana. Heroísmo português. Revolução dos Cravos.

## RESUMEN

La *Tetralogía Lusitana*, de Almeida Faria, fue publicada en el intervalo de dieciocho años, entre 1965 y 1983, y se compone de las novelas *La Pasión* (1965), *Cortes* (1978), *Lusitânia* (1980) y *Caballero Andante* (1983), que, juntas, representan eventos experimentados especialmente por una familia de latifundarios alentejana antes, durante y después de la Revolución de los Claveles. En este conjunto de obras, el autor portugués escribe en particular sobre una generación portuguesa todavía muy entrelazada a un pasado mítico y heroico, que, en cierto modo, paraliza y le impide de seguir adelante. A partir de elementos representativos de un heroísmo que eran muy presentes en la cultura portuguesa durante siglos - como *Los Lusíadas*, Don Sebastián y las novelas artúricas de caballerías - Almeida Faria, después del 25 de abril, compara cada uno, a lo largo de la segunda, tercera y cuarta novelas de la saga familiar, con la realidad no heroica de los personajes lusitanos a la situación que estaba en Portugal después de la consumación de la revolución deseada. Interesado es por mitos literarios medievales y renacentistas y por el mito del rey Encoberto, que incluso también fueron utilizados en el servicio del discurso ideológico de Salazar, el novelista alentejano revela, durante la *Tetralogía*, la imposibilidad de identificación con tales modelos épicos ante los nuevos tiempos experimentados por los portugueses.

**Palabras-clave:** Almeida Faria. Tetralogía Lusitana. Heroísmo português. Revolución de los Claveles.



Senhor, a noite veio e a alma é vil.  
Tanta foi a tormenta e a vontade!  
Restam-nos hoje, no silêncio hostil,  
O mar universal e a saudade.

Mas a chama, que a vida em nós criou,  
Se ainda há vida ainda não é finda.  
O frio morto em cinzas a ocultou:  
A mão do vento pode erguê-la ainda.

Dá o sopro, a aragem — ou desgraça ou ânsia —  
Com que a chama do esforço se remoça,  
E outra vez conquistaremos a Distância —  
Do mar ou outra, mas que seja nossa!

*(Fernando Pessoa)*

Heroísmo é a palavra que define sinteticamente este período da vida nacional portuguesa. Pelo heroísmo se explica a nossa grandeza e o nosso abatimento, as nossas virtudes e os nossos vícios, a culminação gloriosa a que subimos e o abismo podre em que nos afundamos para morrer.

*(Oliveira Martins)*

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
	<b><i>A PAIXÃO E A PREPARAÇÃO PARA UMA REVOLUÇÃO HERÓICA POR VIR: O DESPONTAR DA SAGA FAMILIAR</i>.....</b>	<b>18</b>
1.1	OS RUMORES D’ <i>A PAIXÃO</i> .....	21
1.1.1	<i>O Rumor Branco e o Nouveau Roman</i> .....	21
1.1.2	O rumor vergiliano e a tônica existencialista.....	30
1.1.3	Os rumores políticos: O porvir pós-ditadura.....	40
1.1.4	Os rumores Faulkneriano e Joyceano na forma narrativa e na construção dos personagens.....	44
1.2	O HERÓI D’ <i>A PAIXÃO</i> : OS SACRIFÍCIOS NECESSÁRIOS PARA O INÍCIO DA PEREGRINAÇÃO.....	47
<b>2</b>	<b><i>CORTES: PORTUGAL E UMA FAMÍLIA ALENTEJANA EM TEMPOS DE RUPTURAS</i>.....</b>	<b>54</b>
2.1	UMA “EPOPEIA ÀS AVESSAS”?.....	56
2.2	ENTRE O MÍTICO PASSADO DE GLÓRIAS E OS INFORTÚNIOS DO PRESENTE: A DECADÊNCIA DO CLÃ E AS GUERRAS COLONIAIS COMO ELEMENTO DE DESCONSTRUÇÃO DA IMAGEM DO HERÓI LUSO.....	63
<b>3</b>	<b><i>LUSITÂNIA: UMA REVOLUÇÃO POUCO REVOLUCIONÁRIA E O DESTINO PORTUGUÊS FRENTE A MARES DANTES NAVEGADOS</i>.....</b>	<b>72</b>
3.1	“O QUE NOS RESTA DAS DESCOBERTAS E VIAGENS” DE OUTRORA DIANTE DE UMA REVOLUÇÃO MALFADADA?.....	76
3.2	A MEMÓRIA HERÓICA DO POVO LUSITANO DIANTE DE UM HISTÓRICO COLONIAL CONSIDERADO VERGONHOSO.....	91
<b>4</b>	<b><i>CAVALEIRO ANDANTE: O PÓS-25 DE ABRIL E A DEMANDA DESAVENTUROSA LUSITANA</i>.....</b>	<b>96</b>
4.1	UM PAÍS EM CRISE: A CRESCENTE DESILUSÃO COLETIVA PÓS-25 DE ABRIL.....	97

4.2	CAVALEIROS SOLITÁRIOS EM UMA TERRA DEVASTADA: “HERÓIS PERDIDOS EM BUSCA DE UM GRAAL MAIS PERDIDO AINDA”.....	101
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>129</b>
	<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>132</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Aos tempos afortunados, em que as respostas acerca da existência estavam ao alcance da mão e os deuses manifestavam diretamente os seus desígnios aos homens, pertence à grande épica. Por outro lado, o romance, filho do mundo moderno, toma para si os conflitos e as incertezas de uma era inacabada, plural e em constante mutação, na qual o homem já não possui um elo com as divindades como outrora. Georg Lukács (2007) e Mikhail Bakhtin (2014), ao refletirem sobre a forma romanesca e seus desdobramentos ao longo dos últimos séculos, contrapõem epopeia e romance. Tais gêneros, na concepção dos dois críticos, surgiram e destacaram-se como resposta aos diferentes tempos que os gestaram e firmaram.

A origem da epopeia, nas teorias dos autores húngaro e russo, está sempre relacionada à ideia da representação um “mundo acabado” e “fechado”, no qual o herói, que representa uma comunidade, supera todos os obstáculos e desafios, restabelecendo a paz e a harmonia sempre que estas se encontram, de algum modo, ameaçadas. Em contrapartida, o romance interliga-se às particularidades dos tempos modernos, traduzindo-as em forma literária. Na modernidade, diferentemente do período sobre o qual trata Homero, o mundo já não é mais “uno e consoante”. Sendo assim, como afirma Bakhtin (2014, p. 425), tal conjuntura reflete-se na construção do gênero romanesco, pois um dos seus temas interiores fundamentais é o da “inadequação de um personagem ao seu destino e à sua situação”. Nesse sentido, para ele, assim como podemos observar na teoria de Georg Lukács (2007), “o homem ou é superior ao seu destino ou é inferior à sua humanidade” (BAKHTIN, 2014, p. 425).

No universo do romance, de acordo com Lukács (2007), já não há uma correspondência direta entre a humanidade e os deuses. Pelo contrário, esse gênero representa um mundo abandonado por Deus. Por isso, o céu estrelado já não é mais o mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados e muito menos as pitonisas, profetas e quaisquer outros tipos de artes divinatórias ou tentativas de contato com deidades podem servir de guia para o herói. Ele está só e precisa enfrentar um mundo hostil e incerto, mas, antes de tudo, deve tentar vencer os desafios que nascem dentro de si mesmo. A partir daí, a objetividade da obra e a segurança oferecida pela certeza das intervenções divinas em ações heroicas cedem lugar à interioridade e à vulnerabilidade do herói moderno, que já não consegue adequar o mundo a si mesmo:

O abandono do mundo por Deus revela-se na inadequação entre alma e obra, entre interioridade e aventura, na ausência de correspondência transcendental para os esforços humanos. Essa inadequação tem *grosso modo* dois tipos: a alma é mais

estreita ou mais ampla que o mundo exterior que lhe é dado como palco e substrato de seus atos. (LUKÁCS, 2007, p. 99)

Epopeia e romance são, nas palavras de Lukács, (2007, p. 55) “objetivações da grande épica” e possuem objetivos semelhantes, mas diferem pelos “dados histórico-filosóficos com que se deparam para a configuração” (p. 55). A totalidade da vida circunda ambos os gêneros, todavia, no primeiro, ela é dada de modo evidente, pois seu próprio talhe conferiu-lhe uma forma na literatura, ao passo que, no segundo, essa plenitude da existência não possui um caráter imanente. Por isso, “o romance busca descobrir e construir, pela forma, *a totalidade oculta da vida*” (LUKÁCS, 2007, p. 60 – grifo meu).

Sobre o processo de formação do romance, Mikhail Bakhtin (1988) apresenta argumentos que, em certo sentido, divergem um pouco dos explicitados pelo crítico húngaro. Para o autor russo, o traço constitutivo da forma da épica é a representação de um passado absoluto, longínquo, heroico e inacessível à experiência individual do poeta. Sendo assim, como o tempo sob o qual se debruçara Homero em suas duas obras monumentais jamais pode ser vivenciado pelo narrador, não haveria espaço para considerações pessoais do autor:

O discurso épico é enunciado sob a forma de lenda. O mundo épico do passado absoluto, por sua natureza, é inacessível à experiência individual e não admite pontos de vista e apreciações pessoais. Não se pode vê-lo, senti-lo, tocá-lo, não pode ser considerado *sob nenhum* ponto de vista, não se pode experimentá-lo analisá-lo, mostrá-lo ou penetrar nas suas entranhas. Ele é dado somente enquanto lenda, sagrada e peremptória, que envolve uma apreciação universal e exige uma atitude de reverência para consigo. (BAKHTIN, 2014, p. 408)

De acordo com Bakhtin (1988), a épica exige um distanciamento temporal e uma narração objetiva dos fatos. Uma vez que tais premissas são quebradas, há lugar para o romance ou pelo menos para obras que seriam precursoras desse gênero. Para ele, é a partir disso, da familiarização cômica entre mundo e homem, da escolha de representação de uma realidade atual, cotidiana, inacabada e corrente que o romance forma-se, tomando para si os aspectos do tempo onde fora gestado e sobre o qual, muitas vezes, trata.

Além disso, é também no romance que “o presente ‘vulgar’, instável e transitório” (BAKHTIN, 2014, p. 412), antes retratado apenas em gêneros inferiores, passa a ser um objeto de destaque. O passado mítico, lendário, para o autor, é um dos traços constitutivos da épica. No romance, os feitos e a vida de heróis semideuses cedem lugar para cenas do cotidiano de pessoas da mais alta a mais baixa posição social. E mais ainda: o tempo é um elemento que exerce uma força transformadora sobre os personagens do romance, diferente

do que ocorre na grande épica e nas tentativas de reprodução do épico e do mundo do qual ele se insere na literatura após Homero.

Autores como Virgílio, Chrétien de Troyes, Thomas Malory, Camões e uma série de outros – conhecidos por nós ou anônimos – tentaram dar continuidade à grande épica. Contudo, de acordo com Georg Lukács (2007), faltaram-lhes as mesmas condições histórico-filosóficas sob as quais foram produzidas obras como *Iliada* e *Odisseia*. Por isso, para ele, as épicas escritas após as duas grandes criações da Grécia Arcaica configuraram-se apenas como tentativas, por meio da forma, de restaurar uma totalidade outrora perdida. É por isso que, em relação à novela de cavalaria, o autor afirma:

O romance de cavalaria sucumbiu ao destino de toda épica que quis manter e perpetuar uma forma puramente a partir do formal, depois de as condições transcendentais de sua existência já estarem condenadas pela dialética histórico-filosófica; ele perdeu suas raízes na existência transcendental, e as formas, que nada mais tinham de imanente, tiveram de estiolar, tornar-se abstratas, uma vez que sua força, destinada à criação de objetos, teve de chocar-se com a própria falta de objeto; em lugar de uma grande épica, surgiu uma literatura de entretenimento. (LUKÁCS, 2007, p. 104)

O mundo retratado na novela de cavalaria, embora possuísse relações com elementos da sociedade de sua época, é, em muitos aspectos, abstrato. Em primeiro lugar, há, nesse tipo de gênero literário, a criação de reinos que não correspondem a nenhum que existia no período, como é o caso do Reino de Logres, governado por Artur. Ocorrem também nessas narrativas, não raramente, anacronias, como é o caso da presença do Imperador Carlos Magno no período em que a sociedade feudal estaria plenamente formada. Para começo de conversa, cavalaria medieval, tal qual entendemos no ambiente dessas novelas, surge no início do século XII. Ademais, os heróis apresentados nesse tipo de literatura muito pouco têm a ver com os cavaleiros históricos. É por isso que se diz que nesses textos há um ideal de cavalaria, pois o valor, a honra e a heroicidade presentes em diversos cavaleiros literários eram exemplos máximos de virtude, mas que faziam maior sentido no mundo encantado específico nos quais eles se encontravam.

Em relação ao herói medieval existe também outro agravante: ele não pretende ser um herói coletivo, embora, muitas vezes, obras como *El Cantar de Mio Cid* tentem imprimir esse tipo de noção no que diz respeito ao seu protagonista. Muito pelo contrário, esses heróis agem de acordo com seus próprios interesses e também em função de seu suserano, no caso o rei que o investiu cavaleiro. Galaaz, d'*A Demanda do Santo Graal*, por mais santo, justo e heroico que seja, não direciona sua ação heroica em prol de uma dada comunidade, mas toma

suas aventuras como modo de provar seus valores cristãos. De semelhante forma, personagens célebres da literatura cortês, tais como Percival, Tristão; Tirante, o Branco; Lancelote, Erec, Rolando, Rodrigo Diaz de Vivar, entre outros, são, sem dúvida, heróis, mas não lutam em prol de uma coletividade, mas por sua própria honra.

Devido à tentativa de manter na literatura uma totalidade que já não era mais possível na sociedade feudal, a épica medieval tornou-se a imagem de um mundo abstrato para o qual não existiam equivalências que não fossem puramente literárias. É por isso que autores como Georg Lukács (2007) e Erich Auerbach (2015), ao refletir sobre o objeto de representação nas novelas de cavalaria, comparam e interligam essas narrativas aos contos de fadas, por elas apresentarem também espaços cercados e movidos pelos *mirabilia*. Para Auerbach (2015), o espaço representado pelas novelas de cavalaria:

É paisagem feericamente encantada; estamos envoltos pelo segredo; ao nosso redor há murmúrios e cochichos. Todos os muitos castelos e palácios, lutas e aventuras dos romances cortesês, especialmente os bretões, são do país dos contos de fadas, pois sempre emergem como brotados do chão. A sua relação geográfica com a terra conhecida, as suas bases sociológicas e econômicas ficam sem explicação. (AUERBACH, 2011, pp. 113-114)

Sendo assim, a persistência do herói clássico na literatura cortês só é possível através de seu deslocamento para um meio harmonioso, encantado, circundado de mistérios e magia, um mundo diferente do que se apresentava ao homem daquele período e que só tinha plena existência nas linhas traçadas pelos autores medievais. A própria sociedade feudal por não ser uma e consoante tais como foram os tempos afortunados não poderia servir de molde exato para um mundo habitado por um herói não problemático.

Gradativamente, no decorrer dos séculos, a objetividade e a consonância dos tempos afortunados cedem seu lugar à subjetividade, individualidade e interioridade, fortemente presentes na modernidade. Os heróis coletivos convertem-se em indivíduos, cada vez mais particularizados, submersos em si mesmos e menos adaptados ao meio em que vivem. A totalidade da vida perde espaço, por sua vez, em um mundo partido, desigual e múltiplo. Assim sendo, o sentido da existência, outrora ao alcance da mão, não é mais apreensível ao homem.

Os escritos iniciais do escritor português Benigno José Mira de Almeida Faria revelam inquietações de sua geração, a qual esteve às voltas com uma crise política causada pelo regime ditatorial e sentiu seus desejos de uma mudança profunda do país frustrados Pós-Revolução. Além disso, as suas ficções produzidas em Portugal antes e após o episódio de 25 de Abril de 1974 são sintomaticamente distintas em alguns aspectos. Cada vez mais, as

narrativas do autor caminham para uma literatura que trata, sobretudo, do ser humano e do desassossego da existência:

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 de 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. (SIMÕES, 1998, p. 195)

De acordo com Maria de Lourdes Netto Simões (1998), Almeida Faria é o mais importante representante da Geração de Abril, que, segundo a pesquisadora, começa a ser gestada na década de 60. Ela, conforme a autora, formou-se em prol e em meio aos rumores revolucionários. No entanto, além dessa questão política, os desgastes oferecidos pela guerra colonial na África, que, para muitos, não mais fazia sentido, também circundavam esses autores. Dessa forma, os anos que sucederam ao de 1974 trouxeram, afora o desencanto de uma Revolução pouco revolucionária, a problemática mal resolvida da colonização e a consequente perda das colônias africanas nesse mesmo período. O movimento militar de 25 de abril de 1974, como afirma Paiva (2010), marca não só o início de transformações de ordem política, social, ideológica e da instauração de uma nova psicologia coletiva em Portugal, mas também de “um ponto de viragem estético” (p. 17) em todas as formas de arte no país. Ainda segundo o autor, esse fenômeno foi mais perceptível na literatura do que nas demais representações artísticas portuguesas. A nova forma de escrita literária encontra, sobretudo no romance, um meio de renovação textual e estrutural. O acontecimento histórico da Revolução dos Cravos foi, de acordo com Simões (1998) e Paiva (2010), o ponto de partida para a renovação e definição de novos caminhos para a literatura em Portugal:

[...] a “nova” escrita pós-revolução encontra, na queda do regime repressor, na democratização do país e na liberdade de expressão que tal cenário permite, a possibilidade de tematizar, sem limites, tudo quanto até ali fora proibido. Natural que, estando a guerra colonial na origem mesmo da Revolução de Abril, viesse ela a constituir um dos principais temas dessa nova literatura. Pôde então falar-se numa “literatura da guerra”, de tal forma o tema se tornou recorrente. (PAIVA, 2010, p. 19)

Há uma tendência na literatura contemporânea, segundo Linda Hutcheon (1991), de estabelecer um diálogo com acontecimentos históricos, no intuito de fazer uma revisão deles. Ao orientar-se por esse viés, a literatura realiza o que a autora chama de *metaficção historiográfica*, que, de acordo com ela, caracteriza-se por ser intensamente autorreflexiva e pela apropriação, de forma paradoxal, do passado. Para Simões (1998), na Geração de Abril, a



metaficção historiográfica é fortemente utilizada, mas os autores que fazem parte dela, sobretudo Almeida Faria, interessam-se também pela história ainda em processo, que, no período, havia sido vivenciada por eles há poucos anos:

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*. (SIMÕES, 1998, p.223 - grifos da autora)

Escritor movido por suas próprias vontades e não pela demanda do mercado editorial, Faria optou por não publicar tanto. Seus romances têm como ponto de partida o tempo em que ele vive. Contudo, apesar de ter abordado em seus escritos acontecimentos históricos, como a Revolução dos Cravos, a insatisfação com a opressão e até mesmo ambientado várias de suas narrativas em sua cidade de origem – ou Montemínimo, tal qual aparece na *Tetralogia* –, esse espaço físico não se encerra em si mesmo. Tal como o sertão em João Guimarães Rosa, Montemor-o-Novo é também o mundo:

Os curtos romances de Almeida Faria não se esgotam numa leitura de Portugal à luz de Abril. Por eles passam mágoas e grandezas, viagens exteriores e interiores que em muito extrapolam essa primeira leitura, aquela que tem sido mais comum. Prevalece neles a diversidade de sentidos [...], que oscila entre o alegórico e o onírico, libertando o texto de leituras datadas. Os textos de Faria estão para lá do acontecimento histórico, como se cada página fosse um livro a inquietar os nossos sentidos e os nossos valores. (BARBOSA, 2012, p. 30)

Sendo assim, partindo de um espaço geográfico que se configura também como o Portugal do seu tempo e, concomitantemente, não apenas ele, Faria constrói suas narrativas. Elas nascem da relação do autor com o seu meio, mas transcendem-no e são bastante atuais ainda hoje. O mesmo futuro de glórias em Portugal que, para Fernando Pessoa, no poema “O Infante”, presente em *Mensagem* (1934), faltava cumprir-se, ainda continua sendo promessa.

No decorrer da *Tetralogia Lusitana*<sup>1</sup> – que é composta pelos romances *A Paixão*, *Cortes*, *Lusitânia* e *Cavaleiro Andante* – ressalta-se que o arquétipo heroico lusitano ao qual o povo apegava-se em tempos difíceis não está em consonância com a realidade do país. Por sinal, a noção de um passado heroico português é legitimada na literatura pela primeira vez em *Os Lusíadas*, obra de Luiz Vaz de Camões, publicada no ano de 1572. Imbuído pelo espírito de criação humanista, o poeta, dialogando com os antigos clássicos – em grande parte inserindo-se numa tradição virgiliana –, pretendeu oferecer ao seu país um livro que pudesse consagrar para sempre o povo português por seu pioneirismo e valentia em algo que eles haviam se destacado: as navegações.

No entanto, o *epos* camoniano fora, durante o Salazarismo, utilizado como um escrito que legitimava certos ideais defendidos e propagados pelo regime como: a defesa e estímulo do patriotismo, o elogio às tropas lusas na África, dentre outras coisas. Além disso, a valorização dos elementos pertencentes à Idade Média portuguesa e da tradição, bem como do mito de Dom Sebastião, configurou-se, por muito tempo, como elementos de legitimação do regime ditatorial. Sobre o culto à memória do Encoberto no Estado Novo, Balint Urbán assinala que:

We have to keep in mind also the fact that the political discourse of the Salazar regime celebrated and used the myth of the disappeared king to maintain and to support its ideology. The figure of the dictator clearly appeared in the propaganda as the new savior of the nation (cf. Tobias, 2002: 282), whilst the system itself, worked constantly on a mythical exaltation of the national history and traditions (cf. Lourenço, 1988: 56) as Eduardo Lourenço points it out. According to the ideology of the dictatorship, the idea of the Portuguese colonial empire – which appeared as “the supreme expression of Portuguese creativity as in the most exalting accomplishment of our ecumenic genius, as the most finished exemplification of Portugal’s missionary and civilizing vocation” (Torgal, 1989: 188) –, was founded with its ideological background on the glorious past and on the national mythology. The Sebastical utopia of the Fifth Empire helped the Estado Novo to maintain and to freeze the status quo in the colonial situation. (URBÁN, 20\_\_, p. 4)<sup>2</sup>

<sup>1</sup> No final da década de 90, Almeida Faria adaptou os três primeiros romances para o teatro. As peças escritas por ele foram duas: *Vozes da Paixão* (1998) e *A Reviravolta* (1999), ambas publicadas pelo Editorial Caminho.

<sup>2</sup> Tradução minha: “Devemos ter em mente também o fato de que o discurso político do regime de Salazar celebrou e usou o mito do rei desaparecido para manter e apoiar sua ideologia. A figura do ditador apareceu claramente na propaganda como o novo salvador da nação (cf. Tobias, 2002:282), enquanto o próprio sistema trabalhava constantemente numa exaltação mítica da história e tradições nacionais (cf. Lourenço, 1988:56) como indica Eduardo Lourenço. De acordo com a ideologia da ditadura, a ideia do império colonial português - que apareceu como "a suprema expressão da criatividade portuguesa como na realização mais exaltante da nossa genialidade ecumênica, como a mais exemplar exemplificação da vocação missionária e civilizadora de Portugal" (Torgal, 1989: 188) -, foi fundada com seu plano de fundo ideológico sobre o passado glorioso e sobre a mitologia nacional. A utopia Sebastianista do Quinto Império ajudou o Estado Novo a manter e a congelar o status quo na situação colonial”.

É nesse sentido, pelos usos políticos que, na *Tetralogia Lusitana*, Almeida Faria se utiliza subversivamente dos arquétipos do inconsciente coletivo luso: por eles terem sido, nas mãos do governo ao qual o romancista se opunha, instrumentos de alienação em massa, alimentando o sonho imperial que, durante séculos, em momentos difíceis, revelava-se entranhado na memória do povo lusitano. Inclusive, o culto ao heroísmo lusitano do passado, após a desilusão instaurada Pós-25 de Abril, configurou-se também como um modo de não se encarar os desafios do presente. Nesse sentido, os personagens mais novos na *Tetralogia* fariana vêm na evocação crédula dos mitos nacionais<sup>3</sup> portugueses – de ordem histórica ou literária – uma forma de fraqueza da nação que deveria ser combatida.

---

<sup>3</sup> Diversas sociedades, ao longo dos séculos, organizaram-se e firmaram-se em torno de seus mitos de tal modo que ambos tornaram-se elementos dificilmente dissociáveis. Para André Jolles (1976), o *mythe* – mito enquanto forma simples – nasce como uma explicação a questionamentos feitos pelo homem ao universo acerca da origem de fenômenos da natureza aos quais ele deseja compreender. O mito ao qual temos acesso hoje, para o autor, não é mais *mythe*, mas *mythus*, a sua forma atualizada que, em sua origem, encontrou-se estreitamente ligado ao sagrado. No entanto, não é sobre esse tipo de mito que trataremos aqui neste trabalho. O mito histórico e literário abordado por nós está muito mais próximo da conceituação feita por Ian Watt: “uma história tradicional largamente conhecida no âmbito da cultura, que é creditada como uma crença histórica ou quase histórica, e que encarna ou simboliza alguns dos valores básicos de uma sociedade” (1997, p. 16).

## **A PAIXÃO E A PREPARAÇÃO PARA UMA REVOLUÇÃO HERÓICA POR VIR: O DESPONTAR DA SAGA FAMILIAR**

Tudo é incerto e derradeiro.  
Tudo é disperso, nada é inteiro.  
Ó Portugal, hoje és nevoeiro...  
É a hora!  
Valete, Frates

(Fernando Pessoa)

Primeiro livro da *Tetralogia Lusitana* e segundo da carreira de seu autor, *A Paixão* carrega em si alguns aspectos do *Rumor Branco* e, ainda, do *Nouveau Roman*, movimento artístico que esteve fortemente presente na obra de estréia de Almeida Faria na literatura. Ademais, esse volume, que veio a público pela primeira vez em Portugal em 1965, traz em si aspectos bastante diferenciados quando o comparamos ao que fora editado em 1962. Não só a forma de construção narrativa distingue-se da que podemos ver em seu livro de estréia, como também a tradição literária com a qual o escritor dialoga no romance inaugural do que seria uma *Trilogia*<sup>4</sup>, mas que se tornou, com a publicação de *Cavaleiro Andante*, na *Tetralogia Lusitana*. Isso porque, se por um lado podemos observar traços do tipo de composição romanesca sugerida por Alain Robbe-Grillet na coletânea de ensaios reunidos em *Pour Un Nouveau Roman*<sup>5</sup> e também aspectos de uma escrita e concepções estéticas próximas às de Vergílio Ferreira na segunda publicação do romancista alentejano, por outro, notam-se algumas influências de autores de língua inglesa, as quais continuarão presentes em boa parte da sequência ficcional do escritor.

Toda a ação em *A Paixão* concentra-se em apenas um dia e a ideia de construir um romance dessa maneira, conforme o próprio Faria (2012) afirma em um depoimento concedido ao programa de TV português “Ler Mais, Ler Melhor”<sup>6</sup>, veio a partir da leitura, aos

---

<sup>4</sup> Em 1982, um ano antes da publicação do quarto volume da *Tetralogia Lusitana*, a Imprensa Nacional-Casa da Moeda editou os três primeiros romances dessa saga familiar sob o nome de *Trilogia Lusitana: uma sequência romanesca*. Em entrevista concedida a Marcelo Sacco (2007), Almeida Faria, ao ser questionado acerca da gênese do conjunto de obras que compõem a *Tetralogia*, afirma: “De fato, a ideia de um ciclo e de *A Paixão* são simultâneas, mas o projeto inicial era uma trilogia: Sexta-feira santa, Sábado de Aleluia e Domingo de Páscoa. Foi assim que comecei *A Paixão*, mas tive de esperar pela Aleluia, que demorou mais do que eu pensava” (Acesse o material completo em: «<http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/letras/entrevistafaria.pdf>»).

<sup>5</sup> *Pour Un Nouveau Roman* foi publicado originalmente em 1963 e possui ensaios escritos e editados separadamente a partir de 1956.

<sup>6</sup> O depoimento de Almeida Faria está disponível na íntegra em: «<https://www.youtube.com/watch?v=5b4d74hXP9I>».

dezessete anos de idade, do *Ulysses* (1918), de James Joyce, adquirido por ele durante um curso de verão de um mês feito em Cambridge, na Inglaterra. Além do escritor irlandês, responsável por construir algumas das obras mais complexas e desafiadoras do século XX, outro nome é bastante importante para que possamos compreender melhor o processo de criação da ficção fariana, principalmente a que fora escrita entre o final da primeira metade da década de 60 e início dos anos 80: William Faulkner.

A estrutura do livro inicial da *Tetralogia* está dividida em três partes: Manhã, a qual ocupa quase a metade da narrativa; Tarde e Noite. Na primeira fração da obra, todo capítulo recebe o nome de um personagem específico – no geral, são dez que possuem voz no romance, sendo os demais apenas aludidos –, que narra tudo o que pode ver e sentir de acordo com seu ponto de vista. A narração ocorre, ainda, por meio de monólogos interiores mais ou menos organizados, com muitas frases divididas apenas por algumas vírgulas entre si e um único ponto final ao término de cada fluxo de consciência. A partir das múltiplas vozes que participam do processo narrativo da obra, vê-se, pouco a pouco, o enredo delinear-se.

De semelhante modo dá-se a construção de uma parcela das demais partes do livro. Todavia, a partir da segunda, os nomes daqueles que narram não surgem mais como uma espécie de título dos capítulos, restando apenas números e espaçamentos para demarcar a passagem de um para o outro. Desse momento em diante, gradualmente, o narrador onisciente ganha espaço, fato que não era tão frequente em “Manhã”, onde ele surgia, na maioria das vezes, de maneira mais velada. Isso se dá de tal modo que, em algumas passagens, não se distingue com facilidade quem está narrando. Por vezes, apenas acontecimentos do dia e reflexões sobre diversas circunstâncias da vida são evocados no texto. De acordo com Faria (2012), ainda na declaração dada por ele ao programa de televisão referido anteriormente, foi por meio das leituras de livros de Faulkner, em especial *O Som e a Fúria*, publicado em 1929, que a vontade de construir uma narrativa mais caótica e repleta de monólogos interiores deu-se. Contudo, outro elemento em comum com o escritor estadunidense, que não fora destacado pelo ficcionista em seu depoimento, pode ser observado na *Tetralogia*: o foco narrativo múltiplo, que apresenta-nos o mundo e os acontecimentos abordados na obra por meio da percepção de diversas pessoas que narram e também participam da história.

Ao todo, como já fora comentado, nem todos os personagens citados em *A Paixão* possuem participação efetiva no romance, como é o caso de Samuel, sobre o qual o narrador afirma reservar sua apresentação ao leitor mais tarde, quando os tempos fossem mais

propícios para isso<sup>7</sup>. Entretanto, por alguma razão indeterminada no escopo da *Tetralogia*, não chega a fazê-lo. Aqueles que agem efetivamente e que dispõem de participação no processo de narração são: Piedade, Estela, Moisés, a Mãe, Francisco, Arminda, André, João Carlos, Tiago e Jó. Os três primeiros são empregados da família, na qual a quarta e o quinto são, respectivamente, a esposa e o marido. Os cinco nomes que seguem, ao fim, pertencem aos filhos.

*A Paixão* encontra-se tripartida em: manhã, tarde e noite. No entanto, não há referências a datas que apontem em que época exata sucede os acontecimentos apresentados na narrativa. Todavia, isso não se dá de modo aleatório, porque, de modo geral, essa obra configurou-se como uma espécie de preparação para o que viria mais tarde tanto na realidade histórica do povo português do período em que ela fora escrita – a revolução política que estaria, supostamente, por vir – quanto no rumo da própria saga familiar. Ademais, o recorte temporal feito pelo autor, apesar de não muito especificado no livro, não é um momento comum do ano, mas uma sexta-feira, na qual as pessoas, em toda a parte, rememoravam a Paixão de Cristo. Tendo em vista essa informação, não é por acaso que até o seu título faça uma alusão direta a essa data tão cara ao calendário cristão.

O intuito inicial de Almeida Faria, segundo este afirma ao ser entrevistado por Marcello Sacco (2007), era, como já assinalamos, escrever uma sequência de três romances, onde o primeiro retratasse a Sexta-Feira da Paixão, o segundo, o Sábado de Aleluia, e o terceiro, o Domingo de Páscoa. O objetivo, como se vê, era que, entre um título e outro, houvesse uma continuidade; sem embargo, a publicação da obra que sucederia *A Paixão* transcorreu treze anos após a edição do volume inaugural da *Tetralogia*. Conforme o autor, após 1965, foi necessário, para respeitar seu projeto inicial, “esperar pela Aleluia, que demorou mais do que [...] pensava” (FARIA, 2007, p. 1). Desse modo, o livro que sobrevém a *Rumor Branco* caracteriza-se, de certa forma, como uma espécie de prenúncio de um importante acontecimento futuro, o qual definiria, de uma vez por todas, o destino de todos aqueles que estão presentes na história. O próprio narrador onisciente presente em cada capítulo, de maneira não muito explícita em alguns momentos, e também a fala de alguns narradores-personagens sugerem, eventualmente, tempos vindouros de mudanças bruscas.

No que se refere ao seu papel no decurso da retomada da tradição heroica lusa, nota-se que essa narrativa não possui os elementos tão caros ao imaginário coletivo português legados

---

<sup>7</sup> Samuel era um personagem vinculado ao partido comunista português e muito engajado na luta contra a ditadura, por isso, em 1965, em pleno regime salazarista, não era viável inserir alguém com esse perfil no romance. Todavia, os motivos que levaram Almeida Faria a não utilizar-se dele do modo como anunciara em *A Paixão* jamais foram revelados pelo autor.

pela história e literatura encontrados nos outros três títulos dessa saga fariana – como alusões ao sebastianismo, a *Os Lusíadas*, dentre outros textos e fontes que se interligam, de maneira direta ou indireta ao que chamaremos aqui de heroísmo lusitano –, porém ela não deixa de ser significativa para todo esse processo. Por conseguinte, esse escrito funciona como uma verdadeira preparação e ponto de partida para aqueles que o seguirão.

## 1.1 OS RUMORES D’A PAIXÃO

### 1.1.1 O *Rumor Branco* e o *Nouveau Roman*

Apesar de ter negado uma série de vezes a ligação do seu primeiro livro publicado com o *Nouveau Roman*, Almeida Faria trouxe, na edição inicial do *Rumor Branco*, um prefácio<sup>8</sup> de Vergílio Ferreira (1985), o qual relaciona essa obra de estreia em sua forma com o movimento francês<sup>9</sup>. Contudo, em seu breve texto, o tutor intelectual do então jovem autor alentejano pondera alguns pontos de aproximação e distanciamento entre o escrito fariano e a corrente estética da qual Alain Robbe-Grillet é um grande nome no âmbito da teoria e da literatura. Se, por um lado, para o ensaísta-literato, o modo de construção da narrativa aproxima-se bastante do que fora predito pelo novo romance – como se vê, inclusive, não há uma única história sendo narrada e esta, ainda, encontra-se desprovida da linearidade da prosa tradicional do século XIX –, por outro, o homem apresentado por Faria difere e muito daquele que fora proposto pelo novo romance por justamente não deixar “de interrogar-se sobre o seu destino” (FERREIRA, 1985, p. 10).

Por sinal, ao ser entrevistado por Álvaro Cardoso Gomes (1993), o autor alentejano ressalta que: “*Rumor Branco* não apareceu ‘sob o influxo’ mas no tempo do *nouveau roman*, de que eu, aos dezoito anos e culturalmente selvagem, mal ouvira falar”<sup>10</sup>. Além disso, ele afirma que seu principal objetivo era “[...] nadar contra a corrente, fazer diferente, provocar

<sup>8</sup> O prefácio de Vergílio foi mantido por Almeida Faria, inclusive, em edições posteriores da obra publicadas em Portugal e no Brasil.

<sup>9</sup> «Mas formalmente Rumor Branco tem que ver evidentemente, com o «novo romance»: ele não é, com efeito, uma verdadeira «história». Diria eu que é sobretudo uma voz; e mais do que uma voz ele é claramente o seu tom. Ora o que me impressiona nesse tom é o que aí se me indica sobre o donde essa voz fala. Grave, obscura, atropelada, ouço-a de uma profundidade de raízes, de um centro da terra que se procura, confusa e labiríntica, através de galerias insuspeitas, perdida nesse centro da terra ou tentando emergir até a claridade do sol. Não parte assim bem Almeida Faria do que diz para o modo como dizê-lo.» (FERREIRA, Vergílio. **Prefácio da 1ª edição**. In: FARIA, Almeida. *Rumor Branco*. 3ed. Lisboa: Difel, 1985, pp. 10-11).

<sup>10</sup> (FARIA, 1993 apud GOMES, 1993, p. 130).

como qualquer adolescente iconoclasta”<sup>11</sup>. Embora esse movimento não se configure como a força motriz de seu primeiro lançamento no âmbito literário, seria, de certo modo, injusto negar que ele teve seu grau de relevância na construção desse volume. Isso porque, se não coube ao novo romance francês a função de, por si só, impulsionar no então jovem estudante de Direito o desejo de navegar pelas veredas da literatura de modo pouco usual, podemos dar-lhe, ao menos, o papel de contribuinte no processo de criação de uma narrativa provocatória desejada pelo jovem Faria. Vale salientar que o contexto histórico-político em Portugal teve, na década de 60, extrema importância nos dois primeiros títulos farianos editados. O próprio escritor frisa, no já referido depoimento concedido ao programa luso “Ler Mais, Ler Melhor”, que escrevera seu livro inaugural “[...] um pouco como raiva, como muitos adolescentes que querem fazer qualquer coisa de diferente”. Contrariar a autoridade, que, no fundo, significava o desejo de combater, ainda que de maneira indireta, o Salazarismo, é um dos principais estímulos apontados pelo romancista para a escrita desse livro. Para tanto, produzir uma prosa contrária ao modelo narrativo tradicional – descritivista, com começo, meio e fim, um enredo muito bem estruturado e amarrado, narradores oniscientes e perfeitamente confiáveis, bem como personagens totalmente delineados – típico de grande parte da ficção do século XIX, pressupunha seguir no sentido contrário de uma boa parcela das obras que foram e estavam sendo criadas e louvadas no Portugal de seu tempo. De acordo com Urbano Tavares Rodrigues (1987), as ideias do novo romance francês emergem em terras lusitanas no início dos anos sessenta – nesse período, como sabemos, dois romances farianos são escritos e editados –, mas não ganham muita força posteriormente:

O «novo romance» francês fez sua irrupção entre nós no início dos anos 60 e houve até entusiastas que chegaram a criar um pequeno movimento local, que aliás não ultrapassou o plano menor da imitação. Curiosamente, foi um escritor dos mais finos e dotados do Neo-Realismo que, numa surpreendente reviravolta formal, nos deu um romance de ideias e sentimentos onde a matéria do vivido aceita até certo ponto o modelo da nova escola. Refiro-me a *Não Há Morte nem Princípio*, de Mário Dionísio. (RODRIGUES, 1987, p. 23)

O *Nouveau Roman*, para Robbe-Grillet, não se configurava como um movimento estético, mas uma nova noção de romance para o século XX. Para Roland Barthes (2003) não há uma escola que reúna este e outros autores como Nathalie Sarraute e Michel Butor, que também propuseram conceitos para o novo romance. Algo que fora comum entre os novorromancistas fora a necessidade de se criar obras romanescas diferentes dos modelos do século XIX. Além disso, Leila Perrone-Moisés (1966, p. 20) salienta que também uma “[...]”

<sup>11</sup> (FARIA, 1993 apud GOMES, 1993, p. 130).



característica comum a esses romancistas é a apreensão do mundo pelo sentido da visão, o que fez com que fossem chamados de ‘escola do olhar’”, não se realizando muitas conjecturas mais avançadas a respeito do que se vê e narra. Além disso, a pouca descrição dos personagens – tanto fisicamente quanto psicologicamente – nos textos literários também é um traço que aproxima esses autores.

Justamente para atingir os desejos do jovem literato, correntes como a que se vinculou a Alain Robbe-Grillet, que atentava para a necessidade da construção de romances sem moldes prévios, dentre outras tendências de vanguardas, mostraram-se essenciais no início da carreira literária de Faria. É certo que o engajamento político do escritor em sua juventude deve ser levado em consideração quando tratamos principalmente da fase inicial de suas produções estéticas, visto que a aspiração de combate à repressão configurou-se como um agente motivador de seu primeiro escrito. Ademais, escolhas erradas em relação à sua vida profissional também contribuíram bastante para o seu processo de iniciação na literatura. No princípio de sua carreira universitária, o romancista ingressou em Direito, mas terminou por graduar-se em Filosofia, área na qual, devido às atividades em que esteve envolvido enquanto docente, realizou pesquisas. Aliás, uma das circunstâncias apontadas por ele em sua palestra na “Festa Literária Internacional de Paraty” (FLIP), em 2014, que também o incentivaram a criar o *Rumor Branco* foram os aborrecimentos que lhe causaram a sua primeira escolha de curso. Segundo relata ao público desse evento, foi exatamente durante as aulas da faculdade que o autor, fingindo estar fazendo anotações dos discursos dos seus professores, começou a esboçar seu primeiro livro, delineando os perfis dos personagens, escrevendo sobre eles e imaginando as suas diferentes histórias:

Antes de estudar Filosofia, eu tive a péssima ideia, para agradar ao meu pai, de estudar Direito e os professores eram todos ministros ou ex-ministros, havia até o futuro Primeiro Ministro, chamado Marcello Caetano, que veio morrer ao Brasil. Vocês sabem por que, com certeza, depois da Revolução de Abril. Eram aulas tão terríveis que eu ia escrevendo como se retirassem apontamentos do que eles diziam, mas, na verdade, estava a inventar as personagens, o texto, o romance [...]. (FARIA, 2014)<sup>12</sup>

O ócio, o desinteresse pelas aulas ministradas no curso de Direito e a efervescência, em Portugal, de discussões políticas, entre os jovens do seu tempo, contrárias aos interesses do governo, foram cruciais para a gênese de textos de caráter literário de Almeida Faria. A escolha do caminho da literatura não se deu, a princípio, pela intenção de construir uma grande produção artística pela qual ele fosse lembrado na posteridade, mas para discutir

<sup>12</sup> Áudio na íntegra em: <[https://www.youtube.com/watch?v=d\\_NKuLveZyA](https://www.youtube.com/watch?v=d_NKuLveZyA)>.

questões mais pontuais de sua própria realidade na conjuntura socio-política pela qual passava o seu país naquele momento. Isso porque a arte dava vazão a muitas de suas inquietudes existenciais, políticas e permitia-lhe tratar – de modo mais indireto, e, devido a isso, menos susceptível à censura<sup>13</sup> – de assuntos mais polêmicos, como a contestação do poder vigente e de certos aspectos de uma sociedade subordinada à religião e à figura de um ditador como António Oliveira Salazar. A prova disso é que, apesar do caráter provocatório do seu primeiro romance publicado e das discussões acaloradas que este gerou no âmbito da crítica literária lusa daquele período, o livro não saiu de circulação, sendo reeditado oito anos mais tarde – durante o governo de Marcello Caetano – pela mesma editora que o lançou em 1962. Essa obra permanece, inclusive, lembrada até hoje mais por seu aspecto ousado e insubordinado que por sua qualidade estética.

Um dos aspectos marcantes do *Rumor Branco* é o seu caráter fragmentário. A narrativa em si, além de não linear, compõe-se por diversas micronarrativas que, aparentemente, não possuem nenhuma correspondência entre si a não ser o nome do personagem principal que permanece em todas elas: Daniel João. Ao longo do livro, diversos Daniéis Joões, de maneira pouco clara, surgem e, nas diversas situações de vida experimentadas, convertem-se em proletário, burguês e presidiário, vivenciando diferentes amores e circunstâncias. Cada um deles parece ter pouco ou quase nada em comum a não ser a palavra que os designa, contudo, como afirma Maria de Lourdes Netto Simões (1975) algo mais os interliga: a solidão. Não importa por onde ande, a condição financeira, a origem, Daniel João apresenta-se, desde a sua gênese, sempre como um indivíduo solitário, mesmo quando está em meio a uma multidão de pessoas:

Tanto em *Rumor Branco* como em *A Paixão* todo um processo fragmentado nos deixa entrever essa situação de solidão do homem. Tendo-se em vista a literatura como um todo, toda ela é significativa, todo o processo é reportado a este nível das significações e aqui encontra ressonância.

Em *Rumor Branco* o homem, Daniel João, símbolo de todos os homens, vive situações diversas que, no entanto, têm um denominador comum: a solidão. Ele, o burguês, ou ele, o proletário, são possuidores de uma mesma situação ante o mundo. (SIMÕES, 1975, p. 59)

---

<sup>13</sup> Apesar do uso de uma linguagem hermética, que sugeria, nas entrelinhas da narrativa, ao invés de dizer, *A Paixão*, ao contrário de *Rumor Branco* não escapou ao parecer da Polícia Política em Portugal. Cerca de dois anos após a primeira edição, a censura do Estado Novo emitira um relatório autorizando a circulação do livro apesar de existirem nele “algumas passagens com ressaibos revolucionários”. Além disso, a década de 60 do século XX em Portugal foi marcada pelas guerras coloniais na África e também pela Crise Acadêmica, que eclodiu em 1969.

Em relação a essa condição do personagem fariano abordada pela autora na citação anterior, ressaltamos que, não só na literatura moderna como também no próprio gênero literário do qual as duas obras em questão fazem parte, a solidão é algo presente de modo ostensivo ou não. O romance em si, para Lukács (2000), configura-se como uma epopeia de um mundo abandonado por Deus, no qual o herói converte-se em indivíduo e já não possui mais nenhum tipo de controle sobre sua própria existência, pois o universo que o cerca deixou de ser, há muito, sua própria medida. Contudo, no *Rumor Branco* e em *A Paixão* a solidão figura-se enquanto temática e forma. O próprio caos e a problemática da ausência de comunicabilidade nos tempos modernos emergem como discurso e também na própria estrutura de ambos os livros. Tanto no primeiro quanto no segundo, a narrativa fragmentária, ainda que por razões distintas, pode ser observada.

No primeiro volume da *Tetralogia*, conforme mencionamos anteriormente, a narração dá-se por múltiplas vozes de pessoas que, embora convivam no mesmo círculo familiar, não compartilham entre si suas angústias e pensamentos e, por isso, de modo isolado, apresentam apenas ao leitor, sem referirem-se diretamente a ele, seus sentimentos, suas impressões sobre o dia e a vida que lhes coube. Em contrapartida, na obra que antecede o início da saga familiar alentejana, o insulamento revela-se através da divisão da obra em sete fragmentos que não possuem ligações diretas entre si, podendo, inclusive, como afirma Simões (1975), serem lidos separadamente e em qualquer ordem. Em todas essas partes do livro, o protagonista nunca possui uma narrativa sobre si com início, meio e fim. Tudo o que temos são recortes breves e desconexos de situações experimentadas nas distintas condições de vida em que ele se encontra em cada parte. Nada se mostra exatamente claro sobre os diferentes Daniéis, seus destinos e aspirações. Na forma romanesca tradicional comentada por Robbe-Grillet (1963), alguns componentes encontram-se sempre presentes, como: a importância de uma marcação e ordem cronológica entre um episódio e outro; a existência de intrigas com suas respectivas resoluções; tensões que direcionam o desenvolvimento da trama; um narrador onisciente ou sábio para o qual o universo no qual estão imersos os personagens centrais e secundários revela-se compreensível, unívoco e decifrável. Ao tratar desse tipo de construção literária, o teórico explicita:

Tous les éléments techniques du récit – emploi systématique du passé simple et de la troisième personne, adoption sans condition du déroulement chronologique, intrigues linéaires, courbe régulière des passions, tension de chaque épisode vers une fin, etc. –, tout visait à imposer l'image d'un univers stable, cohérent, continu, univoque, entièrement déchiffrable. Comme l'intelligibilité du monde n'était même pas mise em

question, raconter ne posait pas de problème. L'écriture romanesque pouvait être innocente. (ROBBE-GRILLET, 1963, p. 31)<sup>14</sup>

Em contrapartida, o que ele chama de *nouveau roman*<sup>15</sup> segue o caminho inverso: primeiro, porque, segundo o autor, contar uma história não é o papel fundamental do gênero romanesco, podendo haver um romance sem esse artifício. Inclusive, para Robbe-Grillet (1963, p. 30), “ce qui fait la force du romancier, c'est justement qu'il invente, qu'il invente en toute liberté, sans modèle”<sup>16</sup>. Nesse sentido, a imaginação e o caráter inventivo do próprio escritor é que se converte no assunto do livro, podendo, substituir, assim, a trama tradicional. Além disso, de acordo com ele, personagens muito bem esboçados e definidos já não podem ser convincentes e fazer sentido no caos da modernidade, pois a sublimação entre o eu e o meio inexistente em nossos tempos. Sobre essa última premissa discutida, o ensaísta francês assemelha-se muito a Georg Lukács (2007) em sua *Teoria do Romance*, quando este afirma que o herói do gênero romanesco é problemático, pois a própria existência assim tornou-se desde que o homem passou a viver em um mundo abandonado por Deus.

No entanto, o que fora discutido até aqui no que diz respeito ao *Nouveau Roman* pouco difere do que outras correntes e obras do século XX já haviam feito e abordado. Todavia, quando trata do processo de construção da metáfora romanesca, Alain propõe que o artista engendre em outros objetos, ainda que de porte medíocre, características e emoções humanas, elementos afetivos, de modo que se estabeleça entre o homem e a natureza uma comunhão, um elo indissociável. Tal procedimento seria capaz de constituir a ideia de uma

---

<sup>14</sup> Tradução: «Todos os elementos técnicos da narrativa – o emprêgo sistemático do passado perfeito e da terceira pessoa do singular, adoção incondicional do desenrolar cronológico, intrigas lineares, curva regular das paixões, tensão de cada episódio na direção de um fim, etc. – tudo objetivava impor a imagem de um universo estável, coerente, contínuo, unívoco, inteiramente decifrável. Como a inteligibilidade do mundo não estava nem mesmo em questão, contar não apresentava problema algum. O estilo do romance podia ser inocente.» (Disponível em: ROBBE-GRILLET, Alain. Trad. T. C. Netto. São Paulo: Documentos, 1969, p. 25).

<sup>15</sup> Vale ressaltar que Alain Robbe-Grillet, no ensaio *A quoi servent les théories*, presente em *Pour Un Nouveau Roman*, afirma não ser um teórico do romance «Je ne suis pas un théoricien du roman» e que apenas foi levado, como diversos romancistas, a refletir sobre sua obra e os demais livros que havia tomado contato. Ademais, frisa que tampouco deseja sagrar uma nova escola romanesca, assim como muitos diziam ao seu respeito, e que, se, por vezes, utilizou-se da expressão *nouveau roman* o fez tão somente para rotular todas aquelas produções romanescas que procurassem inovar as formas do gênero e que fossem capazes de expressar ou criar relações novas entre o homem e o mundo em que vive. Contudo, apesar de tentar afastar de si o fantasma de estar propondo um movimento estético e de esforçar-se, em seu escrito, para permanecer longe de um discurso doutrinário é certo que, por fim, essas duas palavras terminaram por identificar uma corrente literária com características específicas.

<sup>16</sup> Tradução: «O que faz a força do romancista é exatamente aquilo que ele inventa, que ele inventa em plena liberdade, sem nenhum modelo» (Disponível em: ROBBE-GRILLET, Alain. Trad. T. C. Netto. São Paulo: Documentos, 1969, p. 24).

“*nature humaine*”<sup>17</sup> (ROBBE-GRILLET, 1963, p. 51 – grifo do autor), que se interligaria a um “*vocabulaire analogique*”<sup>18</sup> (ROBBE-GRILLET, 1963, p. 51). Desse modo, assim como uma pessoa, no âmbito da narrativa, seres inanimados também estariam passíveis de encontrarem-se relacionados a sentimentos e ações:

Puis, avec l’habitude, j’irais facilement beaucoup plus loin. Le principe de cette communion une fois admis, je parlerais de la tristesse d’un paysage, de l’indifférence d’une Pierre, de La fatuité d’un seau à charbon. Ces nouvelles métaphores ne fournissent plus renseignements appréciables sur les objets soumis à mon examen, mais le monde des choses aura été si bien contaminé par mon esprit qu’il sera désormais susceptible de n’importe quelle émotion, de n’importe quel trait de caractère. J’oublierai que c’est moi, moi Seul, qui éprouve la tristesse ou la solitude; ces éléments affectifs seront bientôt considérés comme la *réalité profonde* de l’univers matériel, la seule réalité – censément – digne de retenir sur lui mon attention. (ROBBE-GRILLET, 1963, p. 51 – grifos do autor)<sup>19</sup>

Ora, em Almeida Faria e até mesmo em Vergílio Ferreira, que fora crucial para sua formação literária, esse tipo de procedimento é observável. Não só no *Rumor Branco*, mas nas obras que formam a *Tetralogia* aqui estudada também podemos notar a recorrência de acidentes geográficos, elementos da natureza ou objetos comuns do dia-a-dia com atribuições de aspectos e/ou atitudes de seres animados. Sendo assim, consideramos que, de maneira mais direta – por meio do breve contato que o romancista declaradamente teve no início dos anos 60 com os escritos de Robbe-Grillet, – ou de forma indireta – através do intermédio do autor de *Mudança* enquanto ex-professor, amigo e referência literária –, o *Nouveau Roman* possui relevância em seus primeiros livros ainda que ele próprio negue com veemência essa possibilidade. Vejamos dois trechos de sua primeira publicação:

hoje no começo dos séculos Daniel o profeta o baptista João aguarda cedo e sempre aguardará só até o breve o fim deste seu canto que há tanto dura já quase há segundos: se não puderes vir ao tênue calor do sol-pôr *deves vir à comovida hora da aurora* mas se tiveres de vir durante o dia vem ao meio-dia e se tiveres de vir durante a noite vem à meia-noite estas são as horas em que te espero se porém vieres a outras horas eu mesmo assim te quero nada sei de ti não sei quem és *ouço teus pés voando árvore na serra tremendo* homem na terra sofrendo que mensagem me trazem dela não sabemos quem é só sabemos que é ela nada nihil nichts niente nothing nada é o que sou [...]

(FARIA, 1985, p. 69 – grifos meus)

<sup>17</sup> Tradução minha: “natureza humanizada”.

<sup>18</sup> Tradução minha: “vocabulário analógico”.

<sup>19</sup> Tradução: «Depois, com o hábito, eu iria facilmente muito mais longe ainda. Uma vez admitido o princípio dessa comunhão, eu falaria da tristeza de uma paisagem, da indiferença de uma pedra, da fatuidade de um balde de carvão. Essas novas metáforas não mais fornecem apreciáveis ensinamentos sobre os objetos submetidos a meu exame, mas o mundo das coisas estaria tão contaminado por meu espírito que doravante ele seria suscetível de não importa que emoção, de não importa que traço de caráter. Eu esqueceria que sou só eu quem experimenta a tristeza ou a solidão; esses elementos afetivos logo são considerados como **realidade profunda** do universo material, a única realidade – para todas as intenções e propósitos – digna de atrair minha atenção. » (Disponível em: ROBBE-GRILLET, Alain. Trad. T. C. Netto. São Paulo: Documentos, 1969, pp. 40-41 – grifos do autor).

5 de janeiro assim no mundo fui lançado vomitado porquê ou para quê ignoro ou qual sentido do meu sopra. farto de ser o mesmo. cansado do meu embrionário peso de começo resolvi elevar-me no sol denso fui como as aves ave e movediços mares *cruzei montes de névoa neve solitárias árvores baixas sua sombra fugindo nuvens dia de ventanaria. perdiam-se as pedras pela amplidão perpétua perturbada vontade de regresso. primavera varrendo coisas velhas, arpepiars de novas searas versas, escavados cabeços para além dos montes, delongenlonge cataclismos de que meus membros fugiam atraídos [...].* (FARIA, 1985, p. 114 – grifos meus)

Nas partes grifadas dos textos supracitados podemos destacar a “comovida hora da aurora”, a “árvore na serra tremendo”, “montes de névoa neve solitárias”, sombra de árvores “fugindo”, pedras que “perdiam-se” dotadas de “vontade de regresso”, uma “primavera varrendo”. Elementos pertencentes ao tempo e ao meio ambiente emergem, por vezes, afetados por ações e emoções que usualmente não lhes seriam próprias. Esse tipo de construção linguística também se encontra em outras produções farianas. Por exemplo, em *A Paixão*, “a morte morde” (p. 22), o silêncio dos personagens “corrompia o tempo” (p. 22), “cabelos” “acnavam” (p. 27). Além disso, vê-se também uma “tarde lenta” (p. 107), um “vivo vale” (p. 140) e até mesmo “ruas vesgas” (p. 143).

*A Paixão* em sua forma, quando comparada à primeira publicação do autor, é sensivelmente distinta de sua criação anterior. O *Rumor Branco* traz em si recursos narrativos a exemplo do fluxo da consciência e das metáforas pouco usuais aos moldes da corrente estética francesa dantes referida, os quais, em geral, apresentar-se-ão na edição que o sucede de modo ainda mais potencializado e depurado. Além disso, referências à Bíblia, que vão dos nomes escolhidos para determinados personagens a alusões a certas passagens ou aspectos ritualísticos da religião católica presentes em seu romance inaugural permanecem nos demais volumes da *Tetralogia*. Vale salientar que, nela, daqueles que participam da história ativamente ou são apenas mencionados, metade possui denominações que remetem a pessoas de destaque nos textos bíblicos<sup>20</sup>.

Por sinal, o nome do protagonista do romance fariano inaugural, Daniel João, reúne em si referências a dois profetas, um do Antigo e outro do Novo Testamento. Ambos os termos são de origem hebraica, mas possuem sentidos bem opostos: o primeiro, relativo àquele que fora tradicionalmente lançado à cova dos leões, vem da palavra *Daniyyel* e significa, conforme Werner Kaschel e Rudi Zimmer (2005), “Deus é juiz” (p. 83); já o

<sup>20</sup> No total são seis personagens que apresentam nomes presentes na Bíblia: João, André, Tiago, Jó, Samuel e Moisés. Além destes ressaltamos também Piedade, que apesar de encontrar-se no interior desse texto sagrado, remete a uma virtude muito valorizada no Cristianismo.

segundo etimologicamente pode ser entendido como “agraciado por Deus”. Curiosamente, a junção dessas duas palavras e de seus sentidos possíveis, confere ao personagem central a designação de um homem ao mesmo tempo submetido à justiça divina e contemplado com os favores dessa mesma divindade. Suas múltiplas facetas e diferentes circunstâncias de vida nas quais se encontra em cada fragmento que compõe o todo da obra – quando está na pele de proletários explorados pelo sistema capitalista, de uma criança muito pobre e deficiente, de um presidiário ou até mesmo na de um burguês privilegiado e “agraciado” economicamente – possuem, de certa forma, uma relação com os sentidos díspares que seu duplo nome evoca.

Sem dúvida, quando se tem em vista a ficção portuguesa da década de 60, o livro inicial de Almeida Faria destaca-se por seu caráter experimental e provocatório que, por essa e outras razões, incomodou o crítico Alexandre Pinheiro Torres<sup>21</sup>, o qual fora simpatizante e, de certa forma, defensor do Neorrealismo em Portugal. De certo modo, algumas propostas do *Nouveau Roman* serviram bem aos propósitos do jovem escritor de construir uma narrativa insubmissa aos padrões literários considerados louváveis em seu tempo e de nadar contra a corrente do que uma parcela grande dos autores portugueses produzia naquele período. Para Maria de Lourdes Netto Simões (1975), em *Rumor Branco* nota-se uma verdadeira rebelião que se apresenta de várias maneiras, mas, sobretudo, na forma:

A rebelião que se processa na linguagem, principalmente em *Rumor Branco* – pelas construções sintáticas, pelas palavras-soma, pela pontuação, pelo tratamento semântico dado aos vocábulos – já constitui indício incontestável de uma nova forma de dizer.

A relação narrador X personagem se faz também de forma fragmentária pois, embora a narrativa emane inicialmente do narrador, ela se realiza muito mais a partir do personagem, através dos seus monólogos; patenteia-se, portanto, a técnica do ‘pulo’ preconizada por Foster. (SIMÕES, 1975, p. 16)

Os pontos assinalados pela autora na citação anterior podem perfeitamente aplicar-se também a *A Paixão*. Inclusive, não por acaso esse trecho encontra-se em um livreto no qual ela faz um estudo comparativo entre as duas primeiras publicações de Faria no tocante ao aspecto fragmentário de ambas. O modo de estruturação dessas narrativas e principalmente o que fora chamado por Simões (1975) de “tratamento semântico dos vocábulos” possuem estreitas e inegáveis relações com a corrente estética francesa fundada por Robbe-Grillet. Dentre todos os romances farianos, por sinal, a obra iniciática da *Tetralogia Lusitana* é a que detém uma maior ligação com *Rumor Branco* e, por conseguinte, o *Nouveau Roman*. Essa

---

<sup>21</sup> Trataremos, no próximo tópico com maiores detalhes a polêmica em torno de *Rumor Branco* iniciada por Alexandre Pinheiro Torres.

correspondência mais acentuada pode ser melhor entendida quando observamos o curto intervalo de tempo entre a edição de uma e de outra.

### 1.1.2 O rumor vergiliano e a tônica existencialista

A rigor, segundo Urbano Tavares Rodrigues (1987), Raul Brandão é considerado um precursor do Existencialismo em Portugal. *Húmus*, editado originalmente em 1917 é considerado a obra prima desse romancista e um marco inicial do Existencialismo lusitano, como afirma Tofalini (2008). Ao realizar uma breve reflexão sobre esse autor, Dionísia Maria Rodrigues Sá (2008) comenta que, nele, além de reverberações de problemáticas sociais, pode-se notar uma relação de continuidade “[...] do pessimismo de Schopenhauer (1788-1860) e de Hartmann (1842-1906)” (p. 59). Sendo assim, a sua escrita é marcada pela perplexidade ou espanto em face da vida e ao absurdo da existência e também por todas as coisas que tornam o ato de viver algo severo e duro, especialmente pela morte que causa ao ser vivente muita dor e sofrimento.

Todos esses elementos mencionados anteriormente fazem da obra desse romancista um ponto de partida para aqueles que pretendem realizar um estudo sobre a entrada das filosofias ligadas a questões existenciais no meio luso. Sem embargo, para Maria Dionísia Rodrigues Sá (2009, p. 48), no âmbito da literatura, somente “a partir dos anos 40, o existencialismo encontra em Portugal algum relevo através de Vergílio Ferreira [...] (em romances ou ensaios)”. Conforme a autora, há três fatores básicos para o florescimento “da interrogação pelo sentido da vida, do destino do homem” (SÁ, 2009, p. 55) nas letras portuguesas, principalmente dentre a geração de 50: os efeitos devastadores Pós-Segunda Guerra Mundial, a importação de autores estrangeiros e, sobretudo, o ceticismo axiológico que se instaurou dentre parte do povo pelas mais de duas décadas de ditadura à qual o país estava submetido nesse período. Ela afirma ainda que os romances de Jean-Paul Sartre e Albert Camus foram as principais fontes de inspiração para o grupo de autores lusos que seguiu pelas veredas das correntes existencialistas.

Em se tratando de Vergílio Ferreira, é interessante salientar, como o faz José Rodrigues de Paiva (2007, p. 33), que, apesar do “[...] tributo que o autor pagou ao neo-realismo [...]” na década de 40, suas três primeiras publicações não rezavam estritamente pela cartilha desse movimento, pois, nelas, “[...] um campo mais subjetivo e mais profundo, mais íntimo e essencial, que é o da condição humana” (PAIVA, 2007, p. 34) destaca-se em face aos



fatores social, político e ideológico presentes em diversos romances neorrealistas. Um questionar angustiado sobre a vida, os grandes problemas do homem e as relações deste com a transcendência mostram-se, no decorrer dos títulos publicados entre 1940 e 1960, cada vez mais frequentes na prosa vergiliana, que está repleta, de acordo com Paiva (2007, p. 30) “[...] de símbolos, de recorrências metafísicas, de espaços e representações alegóricas, de um intenso e obsessivo pensar as grandes questões do ser humano, os grandes problemas da existência do Homem”. Ao conceber uma obra de tal forma, o romancista beirão constrói em Portugal um conjunto de obras que nadava contra a corrente do Neorrealismo, do qual Alexandre Pinheiro Torres fora, por diversas vezes, grande defensor. Na realidade, o movimento literário lusitano que, de certo modo, configurou-se como precursor da ideia de uma literatura mais introspectiva, com preocupações e pretensões existenciais ainda que incipientes e psicologizantes em Portugal foi justamente o Presencismo:

Essa literatura de reflexão intimista, de análise psicológica, de questionamentos estéticos, de preocupações (ainda que incipientes) existenciais, de criação de mundos fantásticos ou de situações ficcionais fantasmáticas, de valorização de uma certa poesia, pouco a pouco foi sendo substituída por uma pragmática e manifesta carga ideológica de inspiração marxista que desprezava e que mandava liquidar, na arte, todas as inúteis alienações intimistas, individualistas e esteticistas. (PAIVA, 2007, p.31)

O Neorrealismo – que veio após e em contraposição do movimento estético fundado por José Régio – pelo compromisso que assume, distancia-se dos ideais presencistas. Preocupações acerca da construção de uma literatura que se volta para o eu e não para o coletivo serão retomadas e aprofundadas anos mais tarde. O próprio Vergílio Ferreira iniciou sua carreira de escritor como neorrealista pouco ortodoxo e, por isso, não demorou muito tempo para perceber que não era bem o caminho de uma arte politicamente mais engajada que desejava seguir. Nele, observa-se, pouco a pouco, o transformar de uma literatura portuguesa, que fora do plano psicológico – ao qual estavam ligadas as narrativas dos autores relacionados à Presença – ao ontológico, nitidamente de caráter existencial:

Dei pela frente com o neo-realismo quando iniciei a minha aventura. E adoptei-o naturalmente, pois que fazer? Tanto mais que o comunismo ainda era verdade e tinha a ciência a garanti-lo. Depois, fui pensando, e penso-o ainda hoje, que o grande problema é muito mais complexo e vasto... o problema é: o que é o homem? Qual o seu destino? Que valores o podem orientar? Em nome de quê? Como situar-se no mundo de hoje em desorganização? Como reencontrar a Harmonia do ser? (FERREIRA, 1989, p. 12)

Por sinal, é em meio à polêmica entre neorrealistas e simpatizantes do Existencialismo – ou pelo menos de uma literatura voltada às inquietações do eu, como afirmaram alguns autores que não quiseram ter seus nomes rotulados a partir dessa corrente filosófica que esteve muito em voga desde o início do século XX –, que é publicado o primeiro romance de Almeida Faria sobre o qual comentamos no tópico anterior. Além disso, vale salientar também que *Rumor Branco* não tinha muita proximidade com o que comumente era editado na década de 60 em terras lusas. Pelo apelo poético da escrita do jovem romancista e principalmente por sua obra inaugural estar repleta de reflexões sobre a própria condição existencial humana nos diversos papéis exercidos por Daniel João e nos comentários do narrador-observador, não demorou muito tempo para esse livro inaugural ser relacionado e, por vezes, comparado à prosa vergiliana.

Considerado por muitos críticos como uma espécie de “tutor intelectual” ou até mesmo “mestre” de Almeida Faria, a exemplo de Robert Bréchon (1969) em seu prefácio à edição francesa do romance *Alegria Breve*, Vergílio Ferreira teve, de fato, um papel crucial para a formação literária do escritor alentejano. Sobretudo no volume publicado inicialmente no ano de 1962, notam-se traços bem próximos da escrita daquele que fora, como se sabe, seu professor de Liceu. A interioridade, a narração voltada para o próprio indivíduo, o trato com a linguagem, que, como fora comentado, diversas vezes aproxima-se muito da poesia, são alguns aspectos comuns também à ficção vergiliana e que se pode observar, de modo geral, nos romances farianos publicados posteriormente.

Dada essa introdução, vamos então aos primeiros fatos. Aos dezesseis anos, idade que deu início aos seus estudos no Liceu de Évora e tomou contato com o autor de *Mudança* – o qual exercia a função de professor nessa instituição –, Almeida Faria ainda não havia entrado em contato com nenhuma obra de literatura, como o mesmo revela em uma entrevista realizada por Marcello Sacco, em 2007<sup>22</sup>. Foi a partir de 1959, principalmente por intermédio do escritor beirão, que ele começou a sua formação literária. Sendo assim, coube ao mestre apresentar ao seu futuro discípulo as primeiras obras e estimulá-lo a tomar contato com elas. Como professor de Faria e por ser também uma pessoa e um romancista pelo qual o jovem aspirante à carreira literária nutria muita estima e admiração, Vergílio realizou a tarefa de introduzi-lo no caminho das letras lusitanas. Inclusive, há poucos anos, o criador da *Tetralogia Lusitana* confirmou em uma entrevista a Marcelo Sacco (2012) que o seu ex-

---

<sup>22</sup>Para maiores informações, acessar v: <<http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/letras/entrevistafaria.pdf>>.

professor e amigo indicava-lhe obras de Camus, das quais este gostava muito, Sartre e também Malraux, que não lhe apeteçiam enquanto literato em formação.

Em 1962, três anos após o início de seu contato com a literatura, surge *Rumor Branco*, primeiro livro de sua autoria, que fora lançado pela editora Portugália<sup>23</sup> após ter concorrido em um concurso literário do qual recebeu o “Prêmio Revelação de Romance da Sociedade Portuguesa de Escritores”<sup>24</sup>. Essa obra, considerada por parte dos seus contemporâneos, principalmente pelo público universitário, como uma espécie de manifesto antifacista louvável, não teve tão boa acolhida por alguns críticos. Alexandre Pinheiro Torres é um bom exemplo, nesse caso. Muitas foram as farpas trocadas entre ele e Vergílio Ferreira devido a esse livro. O crítico neorrealista, de modo provocatório, publicou um artigo de opinião em relação ao *Rumor Branco*, de Almeida Faria. Ao escrever um texto defendendo o seu pupilo dos diversos ataques feitos ao romance, o ex-professor do romancista também recebeu uma série de críticas, dentre elas as do próprio Pinheiro Torres, que foram um tanto quanto ácidas, por assim dizer, e às quais respondeu com veemência. Vejamos as primeiras palavras do texto que deu início à famosa polêmica entre ambos:

O existencialismo nas letras portuguesas, sob a alta tutela de Vergílio Ferreira, está presentemente a viver um grande momento de euforia. Os romancistas metafísicos florescem com exuberância equatorial num terreno tão propício no mundo luso contemporâneo. Vergílio Ferreira parece ter fascinado, em definitivo, as camadas mais jovens com a problemática ontológica do Alberto Soares da *Aparição*, esse também um jovem professor de Évora que põe todos os comparsas do laureado romance em transe de conspiração metafísica. (TORRES apud ROGRIGUES, 1998, p. 162)

De início, como se vê, ele considera que o “existencialismo” vivia naquele momento em Portugal “[...] um grande momento de euforia” (TORRES apud ROGRIGUES, 1998, p. 162) justamente devido a Vergílio Ferreira, que, em sua opinião, havia influenciado o surgimento dos que julga ironicamente como “[...] romancistas metafísicos [...]” (TORRES apud ROGRIGUES, 1998, p. 162). Vêm-se, em outros momentos desse mesmo texto, termos como a “Penalva de Vergílio Ferreira”, a qual estaria reunindo um número “alarmante” de pessoas que seriam apenas “candidatos a romancistas” (TORRES apud ROGRIGUES, 1998, p. 162). Dentre estes, o autor destaca Almeida Faria, que, em suas palavras, “[...] prova ser, de

<sup>23</sup> Por sinal, é essa mesma editora que publica a primeira edição d’*A Paixão* em Portugal.

<sup>24</sup> A Sociedade Portuguesa de Escritores (SPE) fora fundada em 1956 e encerrada em 1965 pelo Estado Novo português, pouco tempo após atribuir um prêmio a Luandino Vieira, autor que fora, nesse período especificamente, um dos principais expoentes na literatura da luta pela libertação da Angola. Por sinal, é a esse autor africano e à sua esposa Linda que Almeida Faria dedica *Cortes* em 1978.

longe, o mais dotado de todos, revelando, aos 19 anos, um talento excepcional para a sua idade” (TORRES apud RODRIGUES, 1998, p. 163):

O jovem Almeida Faria gravita, de facto, nem sempre muito ortodoxamente, em torno de Vergílio Ferreira. Algumas das personagens de *Rumor Branco* chegam mesmo a ser réplicas a personagens de *Aparição* e *Estrela Polar*.

[...]

Vê-se, sem grande esforço, que as personagens de Almeida Faria leram Vergílio Ferreira, ou que o mundo das personagens de Almeida Faria é *ainda* o das de Vergílio Ferreira. [...] O mesmo parolar de olhos no infinito, o mesmo extremado irracionalismo, o mesmo culto pelo *mistério*, pelo indeterminado, pelo vago. (TORRES, 1963 apud RODRIGUES, 1998, p. 163)

Diante do que foi dito do autor do livro por ele prefaciado, Vergílio Ferreira, em exatos sete dias após a divulgação desse texto, publicou uma resposta, igualmente mordaz, àquele que o havia provocado. Referindo-se a Pinheiro Torres também como “[...] cristão-novo do neorrealismo [...]” (FERREIRA, 1963 apud RODRIGUES, 1998, p. 169), ele afirma que o que revolta o crítico português é o fato de que “[...] alguns jovens se tenham interessado pelos meus livros” e que “[...] estava, no entanto, bem longe de supor que não prefeririam os dele” (FERREIRA, 1963 apud RODRIGUES, 1998, p. 169). Além disso, o romancista, ao comparar o crítico neorrealista a seu pupilo, menospreza-o enquanto artista e chama-o, inclusive, de medíocre:

Em face do “talento excepcional” de Almeida Faria, Alexandre Pinheiro Torres, pelo menos como artista, é evidentemente um medíocre. Estranho mesmo que uma alma caridosa ainda lho não tivesse dito discretamente ao ouvido, evitando assim que eu lho dissesse aqui em público [...]. (FERREIRA, 1963 apud RODRIGUES, 1998, pp. 168-169)

Para Pinheiro Torres, o prestígio, considerado por ele nocivo, de Vergílio havia reunido uma série de “discípulos” “pouco ortodoxos” (TORRES, 1963 apud RODRIGUES, 1998, p. 163) e, em meio a estes, o jovem autor de *Rumor Branco*. Além da tônica existencialista, o ávido defensor do Neorrealismo nas letras lusas aponta também o fato de personagens da obra inaugural do romancista de primeira viagem estarem tão próximos daqueles que estão em títulos como *Aparição* e *Estrela Polar* a ponto de parecerem réplicas dos mesmos. No entanto, ao mesmo tempo em que apresenta argumentos como estes, o autor das críticas salienta que Faria configura-se como um discípulo que não segue exatamente à risca as lições do mestre. No texto, são pouco claros os motivos para tal afirmação, contudo, não se pode negar que, se por um lado, há pontos de contato entre os escritos do ex-aluno e de seu ex-professor, por outro, pode-se observar distanciamentos. Uma das mais evidentes diferenças, se compararmos os escritos de ambos, é o fato de que, desde muito cedo, a prosa

fariana mostrar-se-á, de modo geral, bastante inclinada às tendências de vanguarda, ao passo que, nos romances vergilianos não se observa essa característica. Ademais, no decorrer de suas publicações, o romancista alentejano revelar-se-á também um romancista conciso, de uma narrativa, sobretudo, ágil e depurada.

Sobre a polêmica entre Vergílio Ferreira e Alexandre Pinheiro Torres não houve muitas declarações de Almeida Faria, apesar de ter sido a partir de *Rumor Branco* que a contenda desencadeou-se, aparentemente. Contudo, nada obstante seu silêncio em diversos momentos diante do que ocorrera, anos mais tarde, aquele que havia dado início à querela, em entrevista a Fernando Venâncio, afirma que, talvez incomodado com as críticas feitas a seu livro de estréia, o próprio autor “revi-o várias vezes, tirou até aquilo que explicitamente [eu] tinha apreciado” (TORRES, 1995 apud LOPES, 2010, p. 82). Além disso, em sua fala, também revela que “[...] teria preferido que ele confiasse mais no Vergílio Ferreira” (TORRES, 1995 apud LOPES, 2010, p. 82).

Desde o princípio do embate envolvendo *Rumor Branco*, estava claro, inclusive pela forma com a qual Alexandre Pinheiro Torres conduziu seu texto, que aquilo não se tratava de uma crítica veemente à publicação do autor dessa narrativa, mas uma disputa entre neorrealistas e existencialistas. O livro havia sido apenas um pretexto para uma discussão que, há muito, já estava em voga no país. Inclusive, o próprio Faria comenta, em entrevista concedida ao jornal português *Público* após completados quase cinquenta anos da polêmica<sup>25</sup>, que resolveu, naquele período, calar-se por não ser aquela uma questão que dizia respeito a si, mas a duas correntes estéticas e filosóficas às quais encontrava-se alheio até então:

Nessa altura eu desconhecia os neo-realistas portugueses. Li com prazer, não recordo se antes ou depois do *Rumor Branco*, os neo-realistas italianos, sobretudo *Os Atalhos dos Ninhos de Aranha*, do Calvino da fase inicial. Não havia da minha parte intenção de romper com essa escola literária e política porque, simplesmente, mal sabia o que era o neo-realismo. (FARIA, 2012, p. 1)

Nessa declaração de Almeida Faria podemos observar duas coisas que serão importantes nessa primeira parte de nossa análise: 1) no início de sua carreira como romancista o autor estava à parte das querelas entre esses dois movimentos em Portugal; 2) mesmo não tendo conhecimento efetivo e/ou aprofundado acerca do Neorrealismo, ele trilhou por um caminho literário diferente desde o princípio de sua carreira literária. Diferente de Vergílio, o então romancista em formação não pagou tributo algum aos neorrealistas, indo

---

<sup>25</sup> A matéria jornalística está disponível em: <<https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/rumor-de-uma-polemica-313591>>.

direto a um estilo de prosa que estava muito próxima às pretensões da narrativa existencialista. Nessas duas questões apontadas aqui já se pode notar a influência do mestre nas escolhas feitas por seu discípulo pouco ortodoxo.

Os rumores vergilianos no constructo da obra fariana não se dão apenas no escrito inicial do romancista, mas também na *Tetralogia Lusitana* e no romance que a sucede em 1990, *O Conquistador*. N’*A Paixão* os personagens adultos mostram-se insatisfeitos com a vida que possuem e questionam-se acerca dos motivos de terem chegado ao ponto em que se deparam em seus momentos presentes. O bom passado que jamais voltará em face ao presente terrível e um futuro de poucas esperanças assolam principalmente os membros da família herdeira dos Cantares. Para André, filho dos donos daquelas terras, a infância é idílica e a vida adulta é um constante caminhar para a morte. Ao longo da narrativa, muitas são as vezes que afirma estar próximo de seu fim, que se sente sobejo cansado, doente e que irá “[...] morrer como um porco e ninguém terá pena [...]” (FARIA, 1988, p. 58). A constante insatisfação com tudo o que se lhe apresenta ao redor e uma visão fatalista de seu próprio destino mostram-se, com frequência, interligadas ao personagem. Apesar de ser jovem e possuir muitos anos pela frente, sente-se demasiado velho e deseja tudo aquilo de que, momentaneamente ou não, encontra-se desprovido. Vejamos uma das reflexões feitas por ele:

[...] entro na igreja, sento-me no banco ao fundo, olho o altar e fico; em breve, porém, murmuro a meia voz, em lugar de rezar: sobre uma mulher nua; penso em deus, e eis que na casa do deus uno desejo a mulher nua; adormeço; acordo; velo, durmo, sonho, lembro; apesar do sol, o dia não tem luz; é como um negativo ou um eclipse, noite de nove meses; que me falta? que sol? por que me tornei demasiado velho depois de ser criança? por que não serei eu nunca um homem novo? durmo, velo, sonho, lembro; a vida é isto; tempo. (FARIA, 1988, p. 76)

Essas palavras são narradas enquanto ele ainda está sobre a cama, relutando para sair do quarto. Na primeira parte, durante a Manhã, é assim que o vemos: sonhando com a batalha entre o Anjo e Jacob – a qual é uma referência direta a uma passagem bíblica presente em Gênesis 32:24-30 – enquanto, em sua visão, está dentro de um carro que se despedaça e afunda num lago lodoso em que encontra, próximo, o corpo de um jovem visivelmente assassinado; vendo, em seus sonhos, a imagem de uma mulher que o seduz; imerso numa profunda melancolia e ausência de vontade de levantar-se, ao mesmo tempo em que reflete sobre a vida e seu derradeiro fim. Aliás, a “morte” é um termo que regularmente aparece em suas intervenções na narrativa. Observemos um pequeno trecho do primeiro capítulo intitulado com seu nome:

[...] as estrelas, buracos por onde passa a luz do outro lado; estrelas rodarão e o tempo mudará; na cidade, prédios dentados, as árvores dos parques pegadas à noite e o mistério das ruas inclinadas; eléctricos passando certos cheios de pressa e as pessoas neles transportando em alforjes de trabalho a sua *morte*; a *morte* deles vai arrumada e espera; é disso que eles falam; de suas *mortes* breves; o seu seguro modo de ir *morrendo*; um dia vem a *morte*, leva um deles e pronto; depois leva o vizinho e pronto; assim sempre; as ervas serão raras e não aterradoras; indecisão e dor; eis que alguém sente, subindo pelas veias devagar, a força urgente de um touro novo [...]. (FARIA, 1988, p. 27 – grifos meus)

Assim como as pessoas que observa em seu sonho, que falam na morte como “[...] um seguro modo de ir morrendo [...]” (FARIA, 1987, p. 27), ele também o faz. No capítulo que fecha a primeira parte, o personagem narra: “[...] desejo, medo, ódio, sentimentos para os quais não existem palavras, perturbado, da memória da morte que me agita [...]” (FARIA, 1987, pp. 74-75). Envolto em sonhos no período da manhã, dormindo e acordando diversas vezes, até mesmo no meio onírico o rapaz vê-se “[...] tomado de pânico de ir morrer, apertado de angústia ou de que outra coisa?” (FARIA, 1987, p. 75). A ânsia de, ao mesmo tempo, viver e estar em um constante caminhar ao encontro da “indesejada das gentes” – nas palavras de Manuel Bandeira – é bem comum em seu discurso. A sensação de, depois da infância, perceber-se um homem demasiadamente velho, como se vê no capítulo 24, o qual recebe seu nome, revela que a juventude de seu corpo não se reflete em seu próprio interior. Questionamentos acerca dos motivos porque jamais se sentiria, ao deixar de ser criança, uma pessoa jovem demonstram bem essa inquietação existencial presente nele ao ter o término da vida não apenas como algo certo, mas também próximo. De certa forma, esse tipo de concepção aproxima-se da noção heideggeriana do *Daisen*, que tem plena consciência de que a morte é uma etapa pela qual ele terá de passar inevitavelmente:

Para Heidegger a morte como possibilidade certa não é um acontecimento *no* tempo, mas o fim do tempo, e esta certeza não pode ser experimentada diretamente já que para isso é preciso morrer e daí ser impossível ter a experiência dela. Então como fenômeno cotidiano, a morte é vivida sempre como a morte do outro. Mas a minha morte e a morte do outro revela o caráter determinante e constituinte do *Dasein* como ser-para-a-morte. E ser-para-a-morte revela o não-ser como essência da existência, revela a situação de inconclusão, de pendência em que o homem se encontra e por isso mesmo sempre passível de realização.

Onticamente falando, o *Dasein* só se completa, só atinge a totalidade com sua morte, quando deixa de ser ente, ou seja, quando deixa de ser-no-mundo. E é por isso que a morte representa, no existencialismo, a última experiência, a que dará completude ao indivíduo. (CONSONNI, 2014, p. 1 – grifos da autora)

Progressivamente, enquanto o derradeiro dia de sua morte não chega, André experimenta-a em seus sonhos conturbados e, mais tarde, com a perda do pai e de Moisés, fiel criado da sua família. Algumas vezes, é como se *A Paixão* fosse também uma espécie de

preparação para a sua última experiência, que será justamente o término de sua vida, no último livro da *Tetralogia*, com vinte e quatro anos de idade. De imediato, na primeira obra da saga alentejana vê-se nesse jovem personagem, além da irreverência e insubmissão que, por vezes, apresenta, um esgotamento e uma morbidez que sempre o acompanha. Diferente de seu irmão João Carlos, que desde muito cedo havia se levantado para imolar o cordeiro de Páscoa, o rapaz resguardava-se por toda a manhã em sua cama conforme era seu hábito durante as férias. Inclusive ainda à tarde ele retorna para seu quarto, sentindo-se doente.

De todos os personagens d'*A Paixão*, os únicos que não apresentam, aparentemente<sup>26</sup>, inquietações acerca do ato de ser e de estar no mundo e principalmente de suas condições naquele meio aristocrático rural são Jó e Tiago, que se encontram demasiado imersos no imaginário infantil, repleto de lobos, monstros e um lobisomem que anda pela casa com o roupão do pai. Aos dois não cabem preocupações tais como as de Francisco, ao ver toda a riqueza adquirida por seu avô ruir sem conseguir tomar providências; as da mãe, que percebe que o mundo onde havia total subserviência à sua classe está deixando de existir contra a sua vontade; ou as de Moisés, que possui consciência de seu pouco valor para seus patrões enquanto empregado, mas que se acostumou a viver assim. Tampouco há neles o claro desejo de que a ordem dos privilégios da aristocracia portuguesa seja subvertida, conforme observamos em João Carlos, Arminda, André e Piedade, a qual se encontra excessivamente cansada dos abusos de uma vida de servidão.

No Prefácio intitulado *Ecce homo: uma dialéctica do sujeito* feito à primeira edição d'*A Paixão* e que fora mantido nas demais, inclusive nas brasileiras, publicadas originalmente pela Editora Nova Fronteira, Óscar Lopes (1988) trata de alguns desdobramentos da segunda obra fariana. Dentre os pontos destacados pelo teórico está o fato dele classificar o livro como um “romance-ensaio”, aos moldes vergilianos, e até na qualidade de um “romance-poema” (p. 10), justamente devido ao lirismo pungente presente na linguagem utilizada pelo autor:

Muito havia ainda a dizer acerca da tática e da estratégia literária deste romance. O adequado e frequente uso de recursos como a aliteração ou paronímia (“a morte morde”, “batatas batalham”), a anáfora (“quando..., quando..., quando...”), e, sobretudo, desse recurso poético por excelência que é a metáfora-símbolo, a metáfora generalizada como concepção profundamente dialética de realidade (quero dizer: precisamente aquela transferência de significado que transforma as coisas usualmente significadas em sinais de novos significados), tudo isto revela bem o carácter poemático desse romance. (LOPES, 1988, p. 13)

---

<sup>26</sup> Os monólogos fantasiosos de Jó e Tiago, a priori, parecem desconexos dos capítulos narrados pelos demais personagens. No entanto, é pelo viés da fantasia, da imaginação infantil, que as inquietações existenciais de ambos são sugeridas na obra.



Há n' *A Paixão*, como se pode notar, uma preocupação com a execução de uma escrita em prosa repleta de artifícios próprios da poesia. Muitas vezes, como acontece também nas narrativas vergilianas, a força poética e as imagens construídas no texto sobrepõem o objeto da narração. Contudo, o crítico português também ressalta que, apesar das inegáveis relações da narrativa de Vergílio Ferreira e de Almeida Faria, este último estava começando a trilhar seus próprios caminhos, distinguindo-se de seu mestre:

O facto de o autor não disfarçar os seus tentames imaginativos de várias subjectividades (com todas as limitações inevitáveis que o romance tradicional escamoteia) não quer dizer que se trate de uma obra basicamente lírica, isto é, convictamente assente num ponto de vista pessoal privado, irreduzível e, no fundo, incomunicável, hoje tão freqüente na nossa novelística. Almeida Faria está cortando o cordão umbilical que ligou os seus começos a Vergílio Ferreira. É certo que o tema do *alarme* ou *espanto* de viver *raizando* todo um momento de vida, a obsessão da origem, da evidência *inicial* ou de tudo o que subitamente se abate sobre nós como uma iluminação e, afinal, existia *desde sempre* – assinalam uma persistência do influxo; e o mesmo se verifica em certas amaneiradas superdeterminações de sentido, com a que atribui ao adjetivo alatinado *ocluo*, o *envolvido* ora *envolvente*, patenteia uma curiosa obsessão acerca da posição do côncavo-convexo, interno-externo (paralela à oposição eu-tu, ou entre a casa familiar e o grande mundo). Mas a romanceação e a filosofia de Vergílio Ferreira são líricas, quero dizer, exprimem um *eu* perante a sua negação absoluta, irreduzível e privada, que é a morte própria, sempre possível e iminente; Almeida Faria descobre-se nos outros, e descobre os outros em si, o que é muito mais que apenas, e abstractamente, descobrir os outros. (LOPES, 1988, p. 11 – grifos do autor)

Ao passo que, em Vergílio Ferreira, como bem aponta Lopes (1988), o eu, a subjectividade presente em seus romances, não está interligada à imagem de um outro, em Faria o eu encontra-se e compreende-se nos outros. Ao longo de sua obra e até mesmo no início dela – devido, como já fora comentado, ao carácter experimental de sua narrativa –, o autor alentejano toma um caminho diferente, como um bom discípulo, do seu mestre. Embora a condição humana, o ser e o estar no universo, o eu, sejam questões bastante caras ao escritor ainda hoje, elas transmutaram-se também em problemática existencial do próprio povo português, em uma alegoria de um estado de espírito nacional. É nesse sentido que, ao nos voltarmos para as inquietações individuais n' *A Paixão*, podemos ver em cada personagem pequenas partes de um Portugal dividido em saudade de um passado glorioso, negação e desejo de mudança; bem como em melancolia ao deparar-se com um presente fracassado.

### 1.1.3 Os rumores políticos: O porvir pós-ditadura

Ataque velado ao Salazarismo, conforme Faria declara em mais de uma entrevista, o primeiro romance do autor, como afirmamos, ficou marcado na história da literatura portuguesa pela ousadia em ser a voz de muitos que gostariam de manifestar-se contra a ditadura, mas não tinham coragem o suficiente para tanto, e também por estar carregado por uma ideologia destoante de tudo o que pregava o Estado Novo. A intenção era realmente essa: “contrariar a autoridade”, segundo as palavras do próprio autor, num depoimento concedido ao programa de TV português “Ler Mais, Ler Melhor”, em 2012<sup>27</sup>.

Muitas e adversas foram as reações daqueles que tiveram contato com o livro naquele período em Portugal: por meio dos jovens engajados contra a ditadura lusa houve muito entusiasmo, em contrapartida, os mais conservadores não receberam nada bem aquela publicação considerada demasiado ousada, para os moldes literários da época, e subversiva. Há passagens em *Rumor Branco* que mencionam uma revolução, embora em nenhuma delas esteja especificada de que natureza, no porvir. Ocorrem, ainda, no texto, uma série de palavras de forte apelo sexual, que, conforme o romancista revela em sua palestra na Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP) em 2014, era outra maneira de contestar a opressão sofrida pelo então atual regime político do país. Vejamos dois trechos do último fragmento da narrativa:

30 de dezembro de manhã hoje ao pentear-me descobri o primeiro cabelo branco no alto da cabeça e isso foi iniciação como primeiro cigarro coito orgasmo

último dezembro do fim do dia vem um frio de frigorífico de morgue de podridão e morte a raiva estoira-me os ouvidos. incoerência. sede do sexo. fome de fornicação de nada. medo do peso do meu corpo espesso. vontade de gritar no meio da massa assassinada que não posso me resignar. ninguém repara em volta nesta desolação ninguém nota que no lodo na lama se atasca. (FARIA, 1985, p. 121)

primeiro de janeiro no poente os vidros da janela brilhavam como se o interior estivesse ardendo.

1 de janeiro revolução revolução revolução eu quero meter a espada na bainha

1 de janeiro em noites de luar a praia é mais materna que

1 de janeiro são seis horas da manhã irá o dia (FARIA, 1985, p. 124)

<sup>27</sup> Vídeo disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1vXhcgGJds8>>.

De certo modo, Almeida Faria escreve seu segundo romance, entre os vinte ou vinte um anos<sup>28</sup>, sob um influxo muito semelhante ao que o motivou a criar o *Rumor Branco*: contrariar a autoridade política manifesta principalmente na figura de António de Oliveira Salazar. Obra de um autor ainda em formação, *A Paixão* possui um lirismo maior que a publicação que a antecedeu e revela-nos um escritor mais maduro literariamente. Em termos de estética e elaboração narrativa, esse livro é mais consistente, fazendo parte de um projeto de escrita mais sólido e definido pelo jovem romancista. Ele seria, posteriormente, o volume inicial de um conjunto de outros três títulos editados de maneira esparsa, como esclarecemos na introdução deste capítulo. Além disso, as motivações políticas presentes nele são ainda menos explícitas que no anterior graças ao maior uso de figuras de linguagem como metáforas e metonímias, por exemplo.

Possuindo um começo, meio e fim delimitado, *A Paixão* rompe menos com os paradigmas formais de sua época se comparada ao *Rumor Branco*. Contudo, nem por isso o segundo escrito de Faria passou despercebido, pois o choque causado pelo caráter ousado da estruturação de sua primeira publicação, bem como do apoio manifesto nele ao proletariado e o erotismo – ainda mais forte no romance de 1965 – continuava e pairava sobre o autor. Inclusive, no ano em que o primeiro título da saga familiar alentejana veio a público, ele cursava Direito e era aluno de Marcello Caetano, que seria, mais tarde, o sucessor de Salazar. Nesse período, houve, a propósito, um episódio no qual o então jurisconsulto e professor, no primeiro dia de aula de Direito Administrativo, pediu a Almeida que este se apresentasse a ele e que versasse, ao longo de cinquenta minutos sobre o “horário das tabernas”<sup>29</sup>, claramente numa tentativa de ridicularizá-lo perante a turma por ter conhecimento do caráter insurrecto de sua narrativa de estreia.

Além disso, ao desistir da carreira jurídica e, finalmente, estudar e concluir o curso de Filosofia aos vinte e sete anos, foi destinado ao serviço militar obrigatório, no qual pode inteirar-se ainda mais acerca de um golpe que estava iminente no país. Era sabido que as guerras coloniais na África lusa muito descontentavam uma série de portugueses, pelos prejuízos financeiros e emocionais que causava, visto que militares enviados em missão para lá acabavam morrendo em prol de um combate que, há muito, já não estava favorável ao povo lusitano (SECCO, 2005):

---

<sup>28</sup> Essa informação foi fornecida por Almeida Faria em 2014, durante sua palestra na Festa Literária Internacional de Paraty. Confira o áudio na íntegra em: [https://www.youtube.com/watch?v=d\\_NKuLveZyA](https://www.youtube.com/watch?v=d_NKuLveZyA).

<sup>29</sup> Esse fato foi narrado por Almeida Faria em 31 de dezembro de 2015, no programa de rádio português A Ronda da Noite. Escute o áudio da entrevista na íntegra em: <http://www.rtp.pt/play/p1299/e219275/a-ronda-da-noite>.

[...] participei bastante no fim da ditadura porque, como sabem, havia guerra colonial em três países da África – Angola, Moçambique e Guiné Bissau [...] em Portugal precisava de oficiais. Não tinha oficiais suficientes para tantas frentes de guerra e então cometeu o erro, talvez necessário de esperar que nós, os universitários, terminássemos os cursos, fizéssemos teses de doutorado... Resultado: nós íamos para o serviço militar, como foi o meu caso, aos vinte e muitos anos, aos vinte e sete. Apesar de tudo, tive que passar três anos e três meses no serviço militar, que é, realmente, uma estupidez terrível, mas permitiu-me não só acompanhar a evolução dos militares que depois fariam o golpe – e conheci alguns deles – como convencer muitos deles que tudo aquilo era inútil. Aquela guerra não tinha saída possível e, portanto, havia que dialogar e negociar a independência daqueles países, como depois aconteceu. (FARIA, 2014, p. 1)

Já no início da década de sessenta em Portugal, conforme Lincoln Secco (2005, p. 22), “[...] foram os próprios militares ‘colonialistas’ que se tornaram um problema para o regime salazarista”. Nesse período, ainda de acordo com o autor, um terço da renda lusitana era proveniente das colônias e havia um déficit permanente da balança comercial, que ficou ainda pior entre 1961-1962, como início da guerra no ultramar, que culminou na fundação da Frente Patriótica de Libertação Nacional. A partir do momento que a luta africana pela independência ganhou força, tornou-se ainda menos vantajoso para os portugueses continuar batalhando por uma causa quase que totalmente perdida. Com os gastos na África lusófona, o país encontrava-se em uma profunda crise econômica. Em 1969, o *Projecto do Manifesto Eleitoral da CEUD* (Comissão Eleitoral da Unidade Democrática), redigido e publicado nesse mesmo ano – ainda em plena ditadura – por Mário Soares, já trata da instabilidade financeira do país em decorrência das guerras coloniais:

Não oferece sombra de dúvida que o problema mais sério com que o País hoje se debate – e que condiciona todas as grandes opções que se apresentam à consistência dos portugueses responsáveis – é o problema das guerras coloniais (não tenhamos medo supersticioso das palavras!) em que nos encontramos envolvidos. É indiscutível, por outro lado, que se o movimento anti-colonialista representa uma das realidades insofismáveis do tempo em que vivemos, o Estado Novo é responsável, em virtude de sua política retrógrada e até racista – que vem desde o Acto Colonial – pela situação dramática criada ao País [...]. (SOARES, 1973, p. 20)

O Salazarismo nunca foi estável em Portugal, como afirma Secco (2005). Desde o seu começo, parte do povo português nunca aceitou de bom grado todas as medidas tomadas e também havia diversas conspirações por parte dos oficiais para derrubar o ditador. Sendo assim, não foi tão difícil, para Almeida Faria, supor que, em um futuro próximo, a ordem da política portuguesa mudaria. Dessa forma, escreve *A Paixão* como um modo também de propagar os novos tempos que viriam um dia, nos quais uma revolução estaria consumada e a nação lusa retomaria as rédeas de seu próprio destino.

No interior da narrativa há vários artifícios, sobretudo poéticos, que permitem ao autor sugerir mais do que dizer diretamente. Além das figuras de linguagem mencionadas no início deste tópico, a anáfora é outro artifício que propicia ambiguidade e também maior força semântica ao texto. Nos capítulos da primeira parte do livro, muitas vezes, um termo ou conjunto de palavras escrito no final de cada um deles é repetido no início do próximo. Ademais, a escolha de palavras e expressões que, no contexto narrado, possua uma dupla significação é outro recurso frequentemente utilizado pelo autor. Por exemplo, ao fim da primeira narração do livro, a qual é feita pela criada Piedade, vê-se as seguintes frases: “[...] não há sombra de dúvida, isto tem que acabar; horas de pôr-se a pé; horas de início, horas de começar; são mais que horas.” (FARIA, 1988, p. 19). Esse trecho tanto pode significar a expressão do desejo da personagem de que seu tempo enquanto uma pessoa explorada pelos padrões estão em vias de acabar, como também, pode-se compreender, por se tratar de um período no qual a ditadura ainda está vigente, que já é mais do que o momento de toda a repressão ter seu fim e de iniciar-se uma nova fase na história do país. Algo semelhante ocorre no capítulo 15, quando João Carlos:

[...] pensou que tinha de estudar direito de manhã, e que o tempo era pouco; o tempo; o tempo do direito romano; o tempo imóvel e móvel, este contínuo e útil, computado naturalmente ou *ad momento a temporum* e civilmente ou *ad dies* (*dies cedit, dies venit*); *dies a quo* ou termo inicial ou suspensivo (*dies a quo computatur in termino*) e *dies as quem* ou termo final ou resolutivo (*dies ultimus inceptus pro completo habetur*); e contudo sabemos que o nosso tempo não chegou ainda, há uma voz distante, uma reminiscência, eco sem fim, que devora o velho esquecimento, mas, quando vier a hora, havemos de estar preparados, acordados; o nosso reino pobre, a nossa casa triste, os nossos pensamentos estão há muito cerrados, 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, brilhantes como plástico pintado à tiras alternadas, brancas e encarnadas, desde a espinha, com bolas de gordura nas pernas e barriga, um cheiro morno intenso um pouco nauseabundo, às vértebras da cauda apontando para o ar, fígado, coração, língua, fressura, bofe misturados no sangue já escuro do alguidar. (FARIA, 1988, p. 52)

A opressão foi um dos principais fatores, segundo Faria afirma em sua palestra na FLIP, para a escolha da utilização de um tipo de linguagem mais lírica em suas obras. Sendo assim, a dupla influência de Vergílio Ferreira e dos tempos de repressão moldaram o estilo fariano que fora, ao longo dos seus anos de escrita, aperfeiçoado. Além disso, devido ao período, quando o romancista alentejano escreveu *A Paixão*, alguns temas e assuntos foram evitados, dentre eles, Samuel, proletário engajado em causas revolucionárias e namorado de Arminda, que é apenas aludido no texto. Sobre ele, o narrador-observador, que ganha mais força ao final da terceira parte da obra, afirma: “[...] esse Samuel teremos de o conhecer mais tarde, quando se possa falar dele e do que representa como algo natural [...]” (FARIA, 1988,

p. 144). Tal declaração expressa bem o fato de que, mesmo de modo velado, nem tudo poderia passar pelo crivo da censura daquela “era de trevas”, como afirma o próprio autor em sua fala na FLIP 2014.

#### 1.1.4 Os rumores Faulkneriano e Joyceano na forma da narrativa e na construção dos personagens

Em seu Prefácio ao *Rumor Branco*, Vergílio Ferreira (1985, p. 12) já identifica influências da escrita joyceana na obra de estreia de seu pupilo, tais como: “[...] palavras-soma à Joyce, palavras ambíguas de regência dupla, sequências rimadas [...]”. Geralmente interligado a romancistas de vanguarda ou mencionado como um autor que “reinventa o romanesco”, como escreve Álvaro Manuel Machado (1984) em seu longo ensaio sobre *A novelística portuguesa contemporânea*, Almeida Faria, de fato, apresenta em seu conjunto de narrativas tendências estéticas que, de certo modo, rompem com paradigmas literários portugueses e, por essa razão também, suas publicações iniciais foram vistas com desconfiança por alguns críticos como Alexandre Pinheiro Torres.

As publicações farianas não seguiam a mesma linha de construção de diversas narrativas lusas da segunda metade do século XX. Dentre os escritores do seu tempo, poderíamos relacioná-lo a Vergílio Ferreira, amigo e mestre literário, e, talvez, a alguns presencialistas, por terem apresentado nas letras lusitanas, ainda que de forma mais superficial, o propósito de construir obras voltadas à expressão da interioridade de seus personagens. Todavia, no plano formal, não há nomes em Portugal aos quais se possam equiparar seus romances naquele período. Fora do país, além de Alain Robbe-Grillet, sobre o qual já comentamos em um tópico anterior, há outros dois autores, ambos de língua inglesa, que foram cruciais para ele desde a publicação de *Rumor Branco*: James Joyce e William Faulkner.

Como já mencionamos no início do capítulo, desses autores de língua inglesa anteriormente referidos, há duas obras que cativaram Almeida Faria, conforme ele mesmo relata<sup>30</sup>, no momento em que estava criando seus romances iniciais. São estas: *Ulysses*, de Joyce; e *O Som e a Fúria*, de Faulkner. Apropriando-se de parte de um estilo de escrita típico do autor estadunidense, como bem observa Vergílio Ferreira (1985), notam-se, em *Rumor*

<sup>30</sup> Pode-se observar essas declarações também na entrevista concedida a Marcelo Sacco (https://run.unl.pt/bitstream/10362/9365/1/mariajoana.pdf) e no vídeo: https://www.youtube.com/watch?v=5b4d74hXP9I.

*Branco*, palavras-soma, a exemplo de “comoestápassoubem-muitobrigada” (FARIA, 1985, p. 23) e “humanochimpanzaica” (FARIA, 1985, p. 58); e rimas internas, sequências de palavras que possuem uma sonoridade muito parecida entre si. Em contrapartida, desses artifícios linguísticos, apenas este último é observável em *A Paixão*: “a morte morde” (FARIA, 1985, p. 22), “distava, ditava” (FARIA, 1985, p. 22), “recordo o acordo” (FARIA, 1985, p. 26), “o sono e o sonho” (FARIA, 1985, p. 28), “a noite é morte” (FARIA, 1985, p. 38), “fogo, fero” (FARIA, 1985, p. 84). Além disso, sob o influxo joyceano, como vimos, surge a ideia da escrita de um romance no qual toda a ação estivesse centrada em um único dia. A partir dessa premissa, seu segundo livro é desenvolvido e também o terceiro, que deu continuidade a este. Outro recurso do qual o romancista lusitano retoma no volume de estreia da saga alentejana é o fluxo de consciência, que está presente não só no discurso dos próprios personagens que narram, mas também nas passagens onde há um narrador-onisciente, que não participa da história, mas que conhece o interior de cada um e sabe de detalhes desconhecidos pelos narradores-personagens de seus destinos individuais, como vemos ao fim de “Noite”. Tudo isso Óscar Lopes (2013) também observa em um novo Prefácio a esse título presente na reedição feita pela Editora Assírio & Alvim:

Ao longo de um dia de sexta-feira santa, personagens de uma família burguesa alentejana dedicam-se a afazeres diários, enumerados com minúcia: “de madrugada ainda levantar-se, descer para a cozinha e entregar o trabalho reacendendo lume no fogão, lavar a louça que ficou da véspera (...)” (p. 23). A descrição destes afazeres, que acontece preferencialmente através de monólogos interiores, é intercalada, de um modo propositadamente aleatório, com reflexões que misturam o quotidiano e o metafísico. Estes monólogos são interrompidos por breves diálogos e por intervenções de um narrador que se imiscui no universo da consciência das personagens. Descrito com recurso a uma imagética religiosa e mítica, neste universo perpassa o sentimento de um sofrimento sem redenção, repetido num ciclo temporal expresso na própria estrutura do livro: *Manhã, Tarde e Noite* desse dia que só sabemos ser de sexta-feira santa. (LOPES, 2013, p. 1)

Sobre o fluxo de consciência joyceano, Saulo Gomes Thimóteo e Níncia Cecília Riba Borges Teixeira (2007) destacam que, na obra do escritor irlandês, essa técnica é utilizada para designar a apresentação de padrões de pensamento associativos, ilógicos e não gramaticais. Para eles, é, sobretudo, nos monólogos interiores que ocorre “[...] uma procura pela existência no outro [...] (p. 937)” e também de sua própria transcendência e consciência (p. 937), como ocorre no episódio “Circe”. Além disso, detalhes banais da vida cotidiana são suficientes para que se reflita sobre essas questões:

Além da transcendência para o outro, nota-se em “Ulisses” a procura por sua própria consciência, sobretudo nos monólogos interiores que as personagens fazem. Neles, em

número de dois, segundo as técnicas enumeradas por Joyce, o mero detalhe aciona a consciência e faz com que o personagem reflita sobre isso, a vida ou uma lembrança. Como é o caso do último capítulo, “Penélope”, no qual Molly Bloom, em sua cama, dá livre vazão aos seus pensamentos e idéias. (TEIXEIRA, 2007, pp. 937-938)

N’*A Paixão*, o fluxo de consciência é uma técnica corrente, visto que todos os narradores, personagens ou não, narram apenas a partir desse recurso e, embora ocorrências do dia-a-dia suscitem neles reflexões existenciais, como em *Ulysses*, os padrões de pensamento expressos encontram-se longe do ilogismo. Mais próximo do *modus operandi* faulkenereano nesse quesito, os monólogos interiores farianos revelam-se racionalizados e estruturados como uma fala comum, mas com quase nenhum ponto final e muitas vírgulas que, de certo modo, organizam o discurso.

Em *O Som e a Fúria*, nota-se outro procedimento narrativo reutilizado em *A Paixão* por Faria: a múltipla focalização da narração. Dos personagens presentes no romance, alguns narram a história, fazendo uso, muitas vezes, de monólogos interiores com pouca pontuação ou nenhuma. Além disso, há também um narrador-onisciente que divide espaço com os demais. Em contrapartida, se comparamos essa narrativa de Faulkner ao volume inaugural da *Tetralogia*, vemos que, nesta última, o fluxo de consciência apresenta-se apenas nos narradores-personagens, diferente do que ocorre na obra iniciática da saga familiar.

Para além da forma, nota-se que, assim como em James Joyce e William Faulkner, os personagens farianos questionam-se sobre seu modo de ser e estar no mundo, fazendo de acontecimentos banais do cotidiano um ponto de partida para refletir sobre as suas próprias inquietações interiores. N’*A Paixão*, além de tudo isso, no capítulo vinte um, do qual o foco é Tiago, um dos filhos mais novos, discretamente faz-se relação entre esse jovem membro da família alentejana e um personagem de *O Som e a Fúria*:

[...] relembra a lenda, fazendo e desfazendo a sua longa teia, e esperando talvez também mas sem saber o quê; *exilado sem exílio, um pouco o menino doente sem sofrer de nenhuma doença, era o benjamim, o filho mais novo, aquele a quem os deuses dão sempre qualquer coisa, um sorriso, um olhar, uma cor dos cabelos, uma estranha mania que os pais, já não tão novos, porque tiveram antes filhos e cadilhos bastantes, e tiveram abortos, nado-mortos ou mortos na infância, discussões e discórdias por causa dos mais velhos, os pais amam com um amor um tanto póstumo, cego de todo (todo amor é cego, diz o povo, quem muito espreita não ama, quem muito ama não vê) e teimoso, amor não de pais mas de avós*; assim Tiago, triste, para a mãe o mais belo dos rapazes e mesmo mais que a irmã, que tem em todo o caso certa beleza, anódina e secreta, decerto nos grandes olhos, talvez na testa, a qual, observa o pai, lhe vem do bisavô [...]. (FARIA, 1988, pp. 67-68 – grifos meus)

Benjamim, na narrativa de Faulkner, é um personagem estigmatizado por todos, principalmente pela mãe, como física e mentalmente enfermo e, por isso, goza de cuidados



excessivos da família inteira. Por ser incapaz de falar e expressar às pessoas ao seu redor as suas impressões e vontades, só se tem acesso à sua voz por meio dos trechos que narra, nos quais se apresenta mentalmente são e consciente do que se passa à sua volta. Ele está “exilado sem nenhum exílio” por não exprimir oralmente o que sente, por estar sempre limitado pelo fantasma de ser um menino doente desde muito pequeno. Pela superproteção dos pais, assim também se percebe Tiago.

## 1.2 O HERÓI D’A PAIXÃO: OS SACRIFÍCIOS NECESSÁRIOS PARA O INÍCIO DA PEREGRINAÇÃO

Focado em uma das mais importantes datas do calendário católico, vemos o romance *A Paixão*, intitulado assim em referência à Sexta-feira Santa, centra-se nos acontecimentos vividos por uma família aristocrática rural e por seus criados durante esse dia. Contudo, o nome do livro, muito além de seu sentido denotativo, estende-se a um nível alegórico. Interligado, desde a sua criação, aos desejos de Almeida Faria de construir romances subversivos devido ao contexto político de seu país na década de sessenta, a nomenclatura da narrativa, de modo mais velado, também alude à opressão, a uma era de trevas. Vejamos, acerca disso, um trecho da palestra proferida pelo próprio autor na FLIP 2014:

Esta Paixão é uma maneira de dizer a minha raiva, a minha fúria sem quase mencionar a política. Lembrei-me que Sexta-feira Santa é conhecida também por Sexta-feira de Trevas e aquela era uma era de trevas. A opressão é sempre uma era de trevas e pronto, a partir dessa ideia, inventei a hipótese de por uma família dos pais, cinco filhos, criados – a essa altura ainda havia criados – num ambiente rural, com todas as relações familiares, a opressão que era tanto social como sexual [...]. (FARIA, 2014, p. 1)

Como se nota, a própria escolha do dia do ano no qual se passa a narrativa fora proposital em virtude da simbologia e significado que há na própria data. Afora ser esse um tempo incerto, pois, aparentemente, na Bíblia, para os seguidores de Cristo, seu mestre estava morto, mostra-se, nesse texto sagrado, um período de luto, dor, sofrimento, repressão e silêncio para aqueles que acompanhavam Jesus. Enlutados também encontravam-se aqueles que eram contra o Salazarismo em Portugal. No entanto, apesar de toda a carga negativa da Sexta-feira Santa, bíblicamente existe nela também a esperança da ressurreição do filho de Deus ao Domingo, da transformação do padecimento em júbilo. Nesse sentido também se encaixa *A Paixão* que, além de um momento de trevas, configura-se como uma hora de

aguardar pela liberdade política e por um novo futuro que tanto foram desejados por uma parcela dos portugueses. No capítulo inicial, inclusive, temos essas palavras:

[...] o dia que se segue é-lhe memória negra; assim o percorreu, envolta em trevas, por semanas santas que duraram séculos e agora sabe apenas que no quarto existe alguma pouca claridade; entra pela fresta da janela o frio do sol nascendo; não há sombra de dúvida, isto tem que acabar; horas de pôr-se a pé; horas de início, horas de começar; são mais que horas. (FARIA, 1988, p. 19)

O dia, descrito inicialmente por Piedade, no trecho anteriormente citado, parece-lhe uma “[...] memória negra [...]” (FARIA, 1988, p. 19), mais um dentre tantos outros que estiveram repletos de silêncio e dor. Contudo, em suas frases finais, ao afirmar que “[...] isso tem que acabar [...]” (FARIA, 1988, p. 19) e que “[...] são mais que horas” (FARIA, 1988, p. 19) de começar, vê-se que, além do sentido habitual de esse ser o momento de realizar suas atividades diárias de criada, há também, através da ambiguidade suscitada no texto, a alusão à urgência de uma mudança profunda que já demorou muito para chegar.

Por ter sido publicada quase uma década antes da consumação da Revolução que, à espreita, vinha sendo anunciada, essa obra revelou-se como uma espécie de preparação e espera para o que se esperava ocorrer mais tarde. Conforme mencionamos em tópicos anteriores, não se sabia quando, mas a derrocada de Salazar, principalmente pelas crises econômicas causadas pelas guerras coloniais, era, já nos anos sessenta, uma possibilidade real, apesar da existência de uma popularidade expressiva do ditador no país nesse período. Os militares, inclusive, muitos anos antes de 1974, planejavam um golpe de Estado (SECCO, 2005).

Segundo Maria de Lourdes Netto Simões (1998), muito se esperou da Revolução e pouco se teve. Para começar, no momento de transição de ditadura para democracia e até em anos posteriores, pouca coisa mudou efetivamente na vida de uma grande parcela de portugueses, como destaca o historiador Lincoln Secco (2005). Ademais, aspirava-se que, com o fim da censura prévia, diversas obras esteticamente revolucionárias, talvez engavetadas, viessem a público e isso não ocorreu. Pelo contrário, houve, logo após o 25 de Abril, por muito tempo, uma carência de textos literários publicadas no país (SIMÕES, 1998). Inclusive, conforme Lílian Jacoto (2005, p. 2), “[...] os anos que gravitam em torno de 1974 deram ao futuro de Portugal uma nova seara de escritores malditos [...]” tamanha fora a desilusão alastrada no meio intelectual lusitano Pós-Revolução.

É importante que se frise que, embora *A Paixão* apresente seu tempo situado, mais tarde, diegeticamente, dias antes da Revolução e os demais títulos da *Tetralogia* sejam sua

continuidade imediata, historicamente, houve um hiato de treze anos entre a publicação do primeiro e do segundo volume dessa saga familiar. Dessa forma, a criação dessas duas obras encontra-se cronologicamente em dois extremos, visto que, em 1965, havia apenas hipóteses do que estaria por vir e, em 1978, contavam-se quatro anos da realização da Revolução dos Cravos e, assim, nessa data, o autor possuía total conhecimento do resultado final daquele ato político e não precisava mais preocupar-se com o crivo da censura. Sendo assim, não é de se admirar que a forma da narração revele-se mais incisiva em *Cortes* que na narrativa que o antecede.

Há em *A Paixão*, nas vozes de André, João Carlos e Arminda, alusões a um novo tempo que está por vir, um momento de profundas mudanças. Em Piedade, que “[...] cedo aprendeu a sofrer [...]” (FARIA, 1988, p. 42), vemos o desejo de que, por sua condição de criada, a sua sorte fosse alterada e a ordem das coisas como estavam no país, subvertida. Francisco e a Mãe, assim designada pelo narrador e, mais tarde, nomeada de Marina em referência ao mar – lugar-símbolo saudoso dos feitos lusitanos cantados por Camões –, são a imagem do inconformismo ao darem-se conta de que o mundo em que vivem já não se iguala ao de outrora. Moisés e Estela, ao contrário, apesar de sentirem falta, respectivamente, de um passado em que fora feliz e da família que está longe de si, acostumaram-se a servir. Nos filhos mais novos nota-se a fuga da realidade, o ato de não querer encará-la de perto, mesmo em situações-limite, como é o caso do incêndio na herdade. Inclusive, sobre Jó que “[...] tinha por vezes pânico terror da realidade [...]” (FARIA, 1988, p. 119), há o seguinte trecho:

[...] Jó via tudo e todos numa zona distante, do seu mundo ainda mítico, de adolescente, mesmo criança quase; o que via era-lhe apenas sem memória, ausente ao vácuo; via aquilo, ali, desde a rua do monte, entre a pressa dos homens e a sua impotência, sentia que nada poderia fazer; tudo demais novo, demais cheio de estranho, para que cada gesto não fosse pesadelo; um pesadelo inútil esforço inoperante; Jó vivia para dentro, o seu pesadelo era outro, pertença só desses sonhos despertos, dos sonhos vigilantes; no seu medo não cabia o que era do medo externo, do medo real dos homens, do fogo, violência ou guerra; porque era bem uma guerra, essa que ali corria; guerra de morte entre homens e os seus sonhos de terra; entre dinheiro, fortuna e a vida futura; o seu era um fogo íntimo, numa floresta interior [...]. (FARIA, 1988, p. 86)

Ele e seu irmão, Tiago, estão alheios, aparentemente, aos problemas do mundo dos adultos, repleto de fogo, guerras e violência. Assim, ambos apresentam-se não só nesse livro, mas também nos outros três que o seguem, vivendo para dentro em seu próprio universo mítico, pois, fora dele, existiam dores pouco suportáveis. Eram tempos difíceis, no entanto, tudo estava num momento de transição e profundas mudanças. Em diversas partes do

romance podemos notar algumas frases imbuídas na narração de diversos personagens e do narrador-onisciente que apontam para esse sentido.

Sendo assim, consideramos aqui *A Paixão* como um romance-preparação que deposita a crença de que no porvir o povo português seja redimido por uma revolução. Assim como a Sexta-feira na qual Cristo fora crucificado, Portugal também padecia e, em algum dia, os mais novos esperavam que o Domingo de Páscoa chegasse e os mais velhos o temiam. Seria necessário que se deixasse acabarem algumas coisas antigas para que um tempo renovado viesse, e isso Francisco e Marina recebiam. Contudo, por mais que estes não pudessem aceitar os tempos de mudança, a casa, da mesma maneira que a vida que tinham, ameaçava ruir, como observa a Mãe:

[...] esta é a casa em que desperto; esta a hora; a casa está em ruína, as paredes desfazem-se; casa antiga; entra-se; a escada hoje apenas sombra; depois do primeiro andar segue em vertigem por aí acima povoada dos passos das gerações passadas; tudo ausente derradeira derrota; a comprida sacada sob o frontão triangular abre-se para a planície no além do largo; dentro da sala do candelabro, dos quadros e do espelho, o frio dos móveis arrepiou a vida; um vento duro estremece as vidraças durante o dia todo assustadoramente; odeio o vento; nesta sala eles viveram, jovens de cabelos brilhantes longos densos, raparigas de pequenos peitos e de triste olhar, quase velho, mordendo a sua noite e caminhando lentas e caladas pelos corredores, cozinhas, caves, despensas em que se falava a língua do terror; mais tarde a da revolta; criadas querendo e temendo os patrões impudentes; [...]. (FARIA, 1988, p. 25)

Aliás, parte dos laços que existiam entre os familiares já havia ruído: o seu casamento era simples convenção social, visto que seu marido possuía muitas amantes e não a desejava enquanto mulher; seus filhos estavam cada vez mais distantes de si, seja por escaparem da realidade pela imaginação, ou por cultivarem ideais revolucionários que muito a desagradavam e a Francisco também. Em um dos sonhos de Tiago, um lobisomem que veste justamente os trajes do próprio pai o assusta:

[...] tinha já o pijama e a mãe beijou-me quando no corredor ouvi passos pesados e logo a porta se abriu silenciosa e o lobo entrou; calado caminhou devagar, seguro, cigarro colado no lábio; o fumo ardia-me nos olhos ensonados e enevoava-os; ele trazia, vestido e justo pelo cinto de cordão ao corpo alta, o grande robe do meu pai e, nos pés, os sapatos de quarto; apalpou a mãe no peito; logo largou o cigarro e, sem querer olhar para mim, beijou-a muito na boca e a levou; ela nada dizia e eu de pé na minha raiva sobre a cama; queria gritar, chamar, mexer-me, mas tinha a boca muda e os pés selados; foram juntos para o quarto; tudo ficou escuro turvo breu; de noite veio outra vezo lobisomem e eu deitado sem dormir; começou a lambe-me a orelha de cima com sua barba fria; morto de pavor, meti a cabeça dentro dos cobertores, fiquei imóvel, sem respirar; por fim ele saiu, parando um pouco à porta; ouvi-lhe os passos afastando-se; então pude chorar meu medo mortal [...]. (FARIA, 1988, p. 33)

A figura do lobo também poderia ser compreendida como uma manifestação onírica do medo que ele possuía de Francisco. Aliás, nos sonhos de Arminda “a voz do pai distava, ditava [...]” (FARIA, 1988, p. 22), tentando impedi-la de unir-se a Samuel. De trato duro com todos os filhos, a esposa e a amante, a qual tinha como um simples objeto de prazer, nem mesmo Francisco era a fortaleza que tentava demonstrar. Não estava seguro de si e temia pelo futuro que aguardava toda a sua família, visto que fora incapaz de ter o mesmo pulso firme do seu avô, responsável pela construção de toda a sua fortuna:

Não dormem aqueles a quem devo o que sou; meu avô arranhou a fortuna que tenho e que não aumentei, pelo contrário; devia pôr de parte tudo o que não dá lucro, foi o que ele me disse pouco antes de morrer, e não tive tempo nem força para isso; velho, tinhas razão; eu te procuro nos indecisos edifícios de névoa da memória e de ti o que encontro é só silêncio, um silêncio que parece nem respira e que de quando em vez por entre o árduo fôlego consente umas palavras antigas e serenas, de quem usou a vida a saber a verdade, talvez tão-só a sombra da verdade, mas uma sombra verdadeira, não ilusória como a de quase todos nós, teus descendentes; escuto tua voz vaga entrecortada de asma e a tua saudade dum mundo que morreu acende mal e brevemente, vem-me a tua ilusão de procurar um firme estádio neste mundo quando tudo mudou e vai ficar para quem? [...]. (FARIA, 1988, p. 29)

Ele e Marina tinham aprendido desde cedo a voltarem-se para o passado com os seus próprios pais. Além disso, ambos fazem parte de uma geração beneficiada pela herança que encontrou feita ao nascer, sem necessitarem trabalhar duro para construir sua fortuna. Por isso, ao ver tudo o que possui escapar-lhe, pouco a pouco, Francisco não sabe o que fazer, restando-lhe apenas a possibilidade de lamentar-se por uma idade de ouro de outrora:

[...] o papá contava-nos bastas histórias dele e o que hoje mais me vexa é que esqueci todas e delas tenho só este sentir saudade; se pudesse ter sido tão forte quanto ele! mas quê, se ao nascer encontrei tudo feito? meu pai nos não soube talvez iniciar, porque sempre se voltou para o passado, nos amassou à sombra que a ele o amassara e não nos incitou nunca a procurar; aconselhou-nos só a conservar, como compota, o que o avô ganhara, o que o avô fizera, o que o avô deixara; mas o que se conserva, pouco a pouco estraga-se, envelhece, envilece, míngua, enfim se apaga; assim as nossas herdades, o pomar e a quinta e esta casa, que um dia ainda cai; apenas posso aguentar a queda; e meus filhos, que farão da vida? [...]. (FARIA, 1988, pp. 64-65)

Para Eduardo Lourenço (2001, p. 66), “simbolicamente, nenhum povo vive no passado – em particular naquele a que devemos o nosso perfil singular – como Portugal”. Voltar-se para os tempos de glória, como afirma o ensaísta, é uma forma de tentar lutar contra a “[...] instabilidade ontológica [...]” (LOURENÇO, 2001, p. 67) que assola o país no presente. *A Paixão*, diante da preparação para uma revolução heroica, para os mais novos, e desoladora, para os mais velhos, constitui-se por diferentes perfis de pessoas: os que desejam ardentemente uma mudança; outros que sofrem copiosamente pela ameaça de uma revolta

popular; aqueles que nem sequer desejam encarar nenhuma das duas formas de viver e refugiam-se em si mesmos – como J6 e Tiago –; e uma parcela, subjugada, mas conformada com aquilo que lhes restou.

Para Eduardo Lourenço (2001), todas as vezes que o pa6s viu-se humilhado, como no per6odo da fuga da corte portuguesa para o Brasil e o epis6odio do Ultimato Ingl6s, por exemplo, a sa6ida sempre fora buscar em um passado m6tico e de gl6rias uma motivaç6o para seguir em frente. Isso se d6 de tal forma que, para o autor, tornou-se um traço cultural luso. Embora o livro inici6tico da *Tetralogia* n6o esteja, como os demais, repleto de mitos nacionais de origem hist6rica e liter6ria, ele traz o apego ao passado e ao catolicismo como uma forma de resist6ncia in6til para o que est6 por vir.

O pr6prio fato dos personagens desse romance encontrarem-se de tal modo interligados ao passado a ponto de n6o viverem bem o presente demonstra a incompatibilidade dos tempos heroicos camonianos frente ao Portugal da segunda metade do s6culo XX. Por sinal, no universo do romance, de acordo com Luk6cs (2007), j6 n6o h6 uma correspond6ncia direta entre a humanidade e os deuses assim como Cam6es representa em sua famosa obra 6pica. Pelo contr6rio, o g6nero romanesco representa um mundo onde j6 n6o se pode recorrer a deidades ou her6is salvadores.

No caso desse romance fariano, os her6is encontram-se insuflados, inclusive, dos diversos rumores existenciais, pol6ticos e est6ticos que permeiam a obra. Eles s6o incapazes de tomar as r6deas de seu pr6prio destino e agir, limitando-se apenas a conjecturas, medos e desejos. A ideia de uma revoluç6o parecia, a uma parte dos personagens, um modo de Portugal renovar-se e tornar-se, de fato, louv6vel. Contudo, apenas ao fim, um deles, Jo6o Carlos, contrariando o poder patriarcal, resolve romper os laços com a sua fam6lia e seguir seu pr6prio caminho. No entanto, no momento de sua fuga a incerteza do que estar6 por vir e o receio do mundo hostil que o aguarda amedronta-o, mas mesmo assim, tomado pelo desejo de construir o mundo que tanto sonhara, prossegue:

[...] o sono conquistara-o, o cansaço, ia dormir e de manh6 fugir e libertar-se, assumir uma atitude nova, a 6nica aceit6vel, para ele, perante a vida, ingressar inteiramente e sem cadeias noutra mentalidade, dedicar-se para sempre a um plano, uma ideia, correr o perigo, aceitar o risco, o anonimato e a clandestinidade, sofrer se necess6rio, ajudar com seus pulsos a construir o mundo, o mundo sonhado com a certeza que transcende a realidade, que sabia infal6vel, urgente ainda que dif6cil, ainda que sangrento, mas era o sangue, sim, o que viria sagrar, o sangue ressuscitava, do6ia, ardia, custava, mas destru6a o passado como fogo, e erguia um futuro magn6fico a partir da pr6pria destruiç6o, do pr6prio nada. (FARIA, 1988, p. 134)

Como a própria Paixão de Cristo, são necessários sacrifícios, perdas, como o fogo ateadado sobre a herdade que tomou conta de parte da propriedade, para que se dê início à saga. João Carlos é o único que, estando farto de uma existência sob as ordens do pai, à sombra de uma herança maldita que a todos assolava e que se mostrava mais perto do que longe de alcançá-los, dá início a sua peregrinação individual rumo ao desconhecido, que lhe assusta, mas que lhe parece mais cheio de esperança que permanecer em uma vida de estagnação nos Cantares como os demais.

## 2 *CORTES*: PORTUGAL E UMA FAMÍLIA ALENTEJANA EM TEMPOS DE RUPTURAS

Esse é tempo de partido,  
tempo de homens partidos.

(Carlos Drummond de Andrade)

Publicado quatro anos após a Revolução tão desejada por Almeida Faria e por diversos autores de sua geração, *Cortes* (1978) diferencia-se substancialmente de *A Paixão* tanto pela estrutura do texto quanto na forma de escrita. Se compararmos a linguagem do segundo romance do autor, desenvolvido e editado em plena ditadura, à que está presente em seu terceiro livro, podemos notar que, além deste último ser menos lírico, possui uma crítica muito mais mordaz e direta em relação às desventuras de Portugal na segunda metade do século XX, período no qual se ambienta grande parte de sua produção ficcional. Por sinal, palavrões e referências diretas ao uso de maconha – que também fora sugerido em *Rumor Branco* – pelos personagens do próprio romance encontram-se também nesse título<sup>31</sup>:

*Cortes*, de 1978, pretendendo dar uma continuidade a *A Paixão*, já nasce, no entanto, de maneira diferente do livro anterior, situando-se como se fosse o dia seguinte à sexta-feira santa apresentada no primeiro. São as mesmas personagens, na mesma casa, no mesmo Alentejo. Mas algo mudou radicalmente. Na verdade, parece que é tudo uma “outra coisa”. Os anos transcorridos e os acontecimentos que se efetivaram na realidade estão aí presentes. Esta passagem de sexta para sábado representa treze anos, uma revolução e mais dois anos pós-revolucionários. (SAVIO, 2007, p. 68)

Apesar de encontrar-se quase pronto antes do 25 de Abril, o segundo volume da *Tetralogia Lusitana* ainda passou por quase quatro anos de reescritas e aprimoramentos antes de ser, enfim, publicado. Muitas passagens do livro foram revistas, cortadas, como afirma o próprio romancista. O rigor na elaboração formal de *Cortes* torna-se evidente se atentarmos para o fato de que todos os seus cinquenta capítulos possuem mais ou menos o mesmo tamanho e que também a maior parte, com exceção do número quarenta e nove – por ser

---

<sup>31</sup> No Fragmento III de *Rumor Branco* há uma passagem em que Daniel relata um momento vivido entre ele e um grupo de colegas: “[...] entorpecidos todos, encostados uns nos outros, olhando, beijando-se sem ânimo como cumprindo um rito, fumando a erva escondida, personagens de romance modernação-pires. às vezes reúnem-se num quarto jogando stripteasepoquer e à medida que o jogo se desdobrava vão-se lentamente despindo até ficarem nus. [...]” (FARIA, 1985, p.62 – grifo meu). No trecho destacado, como se vê, é nítido o consumo de um tipo de droga, porém a narrativa não especifica exatamente qual. Em contrapartida, ao ler *Cortes*, notamos que André, em sua narração, refere-se diretamente ao uso de marijuana.



justamente uma carta aberta escrita por um homem em um jornal –, apresenta o nome do personagem sobre o qual cada um deles trata.

O livro estava já escrito em grande parte, mas a possibilidade de dizer certas coisas, como usar palavras ou mencionar o uso de drogas (marijuana), tudo isso era impensável antes do 25 de Abril. De qualquer modo eu reli e revi tudo. E também cortei muito. Realmente o título *Cortes* tem vários sentidos. O livro era maior, inicialmente, e eu tornei-o, até, um pouco esquemático, tanto que alguns leitores ficaram irritados por os capítulos serem todos do mesmo tamanho. A minha ideia da literatura era talvez demasiado rigorosa, tentava aproximar a prosa de um tipo de poesia com medidas previamente definidas (o soneto, por exemplo). Talvez tenha exagerado. É um livro problemático, nem sequer é dos meus preferidos, mas agrade-me por outro lado o seu ser, de certo modo, anti-português. (FARIA, 2012 apud SACCO, 2012, p. 2)

Além dos aspectos destacados anteriormente, é interessante também ressaltar que, apesar de considerar seu terceiro título editado “[...] um livro problemático [...]”, que obteve pouco sucesso de público se comparado aos demais títulos da *Tetralogia Lusitana*, o autor demonstra ter empatia por ele pelo fato de considerá-lo um romance “anti-português”. Por sinal, em entrevista a Marcelo Sacco (2012), Faria afirma que esse título foi, para ele, o mais difícil de criar e que “[...] os portugueses em geral não gostam dele [...]” (p. 1), com exceção do poeta Herberto Helder, que o elogiou publicamente<sup>32</sup>, não deixando de apontar também o fato dessa obra ter sido incômoda para muitas pessoas devido ao seu caráter mais ríspido, ou, em suas palavras, “esplendidamente ósseo” (2013, p. 1).

Longe dos rumores da ditadura, os quais motivaram o escritor a recorrer a uma linguagem mais lírica e metafórica em seus primeiros romances, em *Cortes*, Almeida Faria pode, enfim, fazer uma crítica mais severa a determinadas estruturas culturais e sociais portuguesas que perduravam em seu tempo. O exacerbado nacionalismo, que, em vários ensaios, Eduardo Lourenço aponta como um traço visceral do povo lusitano, é uma das questões vistas por alguns personagens mais novos – a exemplo de Arminda, João Carlos, André e também Marta, a qual surge enquanto personagem a partir do segundo volume da saga alentejana –, que vêm no saudosismo luso uma das principais marcas do atraso do país porque não lhe permite desapegar-se totalmente do passado e construir um novo futuro.

O passado heroico de Portugal é cotejado em *Cortes* de três formas essenciais: por meio da épica camoniana; do contraste do embate entre portugueses e africanos em plena

---

<sup>32</sup> Em diversos veículos de informação que divulgaram a recente reedição feita pela Editora Assírio & Alvim – iniciada em 2012 – de parte da obra de Almeida Faria – inclusive a *Tetralogia* – se fez presente uma breve apreciação de Herberto Helder acerca do terceiro romance fariano: “*Cortes* é um romance splendidamente ósseo, essencial, e por isso parece que incômodo para alguma gente” (ver em: <http://e-cultura.sapo.pt/artigo/19809>).

Guerra Colonial; e pela decadência de um povo fracassado em relação às suas aspirações de glória coletiva diante de si mesmo, em situações pessoais. Por sinal, é essa narrativa que apresenta pela primeira vez nos escritos do autor a retomada crítica e paródica da epopeia de Camões e a abordagem dos confrontos que ocorreram na África lusófona em busca de desvencilhar-se da sua condição de colônia de exploração lusa. Afora essas questões, a temática de uma revolução política em vias de consumir-se também prevalece no interior do romance, visto que este trata, como discutimos previamente, diegeticamente do sábado de Aleluia que sucedeu a Sexta-Feira da Paixão no primeiro volume dessa saga familiar e, ao mesmo tempo, lusitana. Sendo assim, referências à censura, que tolhia as vontades e a possibilidade do desenvolvimento intelectual mais amplo da população, e até mesmo à figura de um ditador, visto como um hipócrita na obra, podem ser observadas.

## 2.1 UMA “EPOPEIA ÀS AVESSAS”?

Em um breve ensaio publicado na *Revista Itinerários* seis anos após a edição portuguesa de *O Conquistador* (1990) intitulado *A negativa epopeia*, Álvaro Cardoso Gomes fez um breve apanhado das obras romanescas – com exceção do *Rumor Branco* – editadas por Almeida Faria até então, dando enfoque à *Tetralogia* do autor. No texto, o principal argumento do crítico é que o conjunto da saga alentejana “[...] dá vazão à visão epopeica da realidade” (GOMES, 1996, p. 47). Para ele, isso se verifica diante dos nossos olhos a partir do momento em que os quatro romances, pouco a pouco, refletem “[...] sobre o destino do país [...]” (GOMES, 1996, p. 48) e “[...] suas personagens confirmam-se como emblemas de uma coletividade presa alienadamente ao passado [...]” (GOMES, 1996, p. 48). Nesse processo, o ensaísta atribui ao terceiro escrito fariano um papel crucial por acentuar ainda mais o discurso da situação degradante do país como um todo. É certo que os tempos em que o livro fora editado possibilitou ao romancista uma percepção mais acertada do que viria historicamente para os personagens, diferentemente do que ocorre na criação de *A Paixão*. A Revolução estava consumada e o então jovem autor alentejano, quando enfim concluiu os últimos ajustes dessa narrativa, já tinha à sua frente o antes, o durante e o após 25 de Abril, que permeiam a vida de todos aqueles que fazem parte e circundam os herdeiros dos Cantares.

Conforme Cardoso Gomes (1996, p. 48), “[...] o romancista português [Almeida Faria] monta, com seus romances, uma espécie de epopéia às avessas, uma epopéia degradada ou em suas próprias palavras, uma ‘negativa epopéia’, tendo, como modelo paródico, *Os Lusíadas*”.

Para ele, a épica camoniana, desde o seu surgimento, já nasce na qualidade de uma epopeia híbrida e em crise. Compreendemos aqui que isso se dá primeiro pelo fato da viagem de Vasco da Gama não se configurar como uma matéria para a construção de um texto desse gênero e segundo, porque Luís Vaz de Camões escreveu sua obra no mundo em que não havia mais, na acepção de Andre Jolles (1976), o *mythe*, mas o *mythus*. Os deuses greco-romanos apresentam-se, inclusive, como um artifício ornamental e alegórico na composição da obra. De acordo com o crítico, ainda, o hibridismo desse poema camoniano justifica-se quando atentamos para o fato de que esse texto traz em si as contradições fundamentais da época em que fora criado que, ao mesmo tempo, contrariam e negam “[...] o espírito da epopéia [...]” (GOMES, 1996, p. 46). Para ele, o autor renascentista tentou conciliar, nessa obra especificamente, “[...] forças antagônicas, sociais e culturais, que experimentou em seu tempo [...]” (GOMES, 1996, p. 46) e que, por isso, “[...] a crise pela qual passava o país teve sua melhor expressão em uma epopéia também em crise [...]” (GOMES, 1996, p. 46). Isso porque, tão logo o Império luso, que crescia devido às conquistas marítimas, alcançou o auge, paradoxalmente entrou em derrocada contínua. Inclusive, o Desejado rei Dom Sebastião, símbolo de esperança e da concretização do sonho de expandir, de uma vez por todas, os domínios portugueses, a quem o *epos* camoniano fora dedicado, desapareceu para sempre na fatídica Batalha de Alcácer-Quibir, deixando o reino nas mãos dos espanhóis.

Há diversos elementos e inquietações nesse consagrado livro de Camões que não caberiam em uma sociedade fechada, em um meio onde há totalidade entre os homens e tudo aquilo que os cerca. O poeta renascentista constrói, como bem afirma Álvaro Cardoso Gomes (1996), uma epopeia em crise porque o próprio mundo no qual ela se insere já estava deveras fragmentado. Nesse sentido, por mais que a exaltação da supremacia heroica do povo português esteja anunciada desde as primeiras estrofes do poema, na voz dos personagens e do próprio narrador notam-se, ainda, discursos contrários, que não só condenam as navegações de modo geral, pelas mortes que, muitas vezes, aconteciam nessas empreitadas, como também revelam que o povo ao qual se dirige cada um dos dez cantos não lhes dá o valor devido:

No mais, Musa, no mais, que a Lira tenho  
 Destemperada e a voz enrouquecida,  
 E não do canto, mas de ver que venho  
 Cantar a gente surda e endurecida.  
 O favor com que mais se acende o engenho  
 Não no dá a pátria, não, que está metida  
 No gosto da cobiça e na rudeza  
 De hũa austera apagada e vil tristeza. (CAMÕES, 2010, p. 423)

Sendo assim, o poema *Os Lusíadas* configura-se como uma tentativa de manter a totalidade espontânea do ser no âmbito da literatura a partir do momento em que ela já não mais existe no mundo empírico. Por sinal, para Georg Lukács (2007), apenas os poemas homéricos podem ser considerados, a rigor, como epopéias. As demais manifestações do gênero são entendidas por ele como formas de – sempre em um campo “[...] mais ou menos consciente da estética em pura metafísica [...]” (p. 33) e não mais na vida cotidiana, como fora na sociedade grega arcaica – buscar recriar as relações harmônicas entre a humanidade e o mundo em que ela vive que foram perdidas outrora. Inclusive, ao invés de semideuses, os heróis de Camões são seres humanos que, por sua valentia e desejo de servir ao propósito da expansão do Império, tornaram-se grandes e receberam fama e glórias para além de suas existências terrenas.

O desejo de consagrar heroicamente o povo lusitano na literatura antecede Camões. Autores como Oliveira Martins (1987) e Eduardo Lourenço (1999; 2013) concordam ao afirmar que a preocupação que o grande poeta português teve ao criar *Os Lusíadas* não fora um caso isolado, pelo contrário. Ele partilhou de aspirações semelhantes às de outros homens do seu tempo. Ao realizar um estudo acerca das novelas de cavalaria renascentistas lusitanas, Massaud Moisés (1957) aponta que nelas já se pode observar a tentativa de consagrar aos portugueses a qualidade de um povo que, por meio de personagens históricos valorosos, deveriam ser exaltados por seus feitos heroicos<sup>33</sup>. Aliás, Fidelino Figueiredo (1987), à medida em que analisa a épica lusa do século XVI, não deixa de ressaltar que a epopeia camoniana é “[...] fruto supremo desse quinhentismo” (p. 11). Para ambos esses autores, as conquistas marítimas em Portugal também eram assuntos em voga no país naquela época, todavia, o guerreiro-poeta, com sua maestria, imortalizou em seus versos as proezas lusas sobre o mar. Podemos testemunhar, nesse período, inclusive, muitos outros textos, de caráter literário ou não, sobre essa temática<sup>34</sup>. Sendo assim, fazendo uso da temática das navegações que reunia grandes feitos lusitanos e tomando para si possibilidades de construção literária oferecidas

---

<sup>33</sup> Por sinal, a profecia de Fanimor, presente no terceiro livro da *Crônica do Imperador Clarimundo*, de João de Barros, é, inclusive, apontada por Massaud Moisés (1957, pp. 32-33) como “[...] além de uma provável fonte de Camões, uma forma de fazer a apologia das grandezas pátrias”. Em *O Memorial de Proezas da Segunda Távola Redonda*, escrito por Jorge Ferreira de Vasconcelos, além de diversos trechos nos quais se vê claramente atribuições de caracteres heroicos aos cavaleiros portugueses, destacamos aqui a passagem que trata do Torneio de Enxabregas, onde se narra que não se poderia duvidar das maravilhosas obras de cavalaria de dom Luciardos “[...] por ser cousa tam natural e tam tratada de Portugueses: de cujos passados ouvimos e sabemos de certeza outras de não menos preço, e de presentes temos vistas vantajadas” (VASCONCELOS, 1867, p. 324).

<sup>34</sup> Com ênfase nesse assunto, vemos, por exemplo, o livro de viagens *Peregrinação*, de Fernão Mendes Pinto, que, embora menos comentado ao longo do tempo que a epopeia camoniana, foi bastante traduzido até hoje e recebeu reconhecimento por seu valor histórico e estilístico. Inclusive, a mais recente publicação de Almeida Faria, *O Murmúrio do Mundo* (2012), dialoga diretamente com essa obra.

pelos ideais humanistas, Camões possibilitou que o seu país possuísse o que poucos povos tiveram: uma epopeia que eternizasse as glórias portuguesas. Contudo, o passado que o autor relata – a viagem marítima liderada por Vasco da Gama em 1497 – ainda estava muito próximo a ele e esse foi um dos diferenciais dessa obra frente a outras pertencentes ao mesmo gênero.

O grande poema camoniano, se comparado aos textos homéricos, embora utilize de semelhanças formais em relação a este, já não possui todos os aspectos da grande épica, principalmente por causa dos influxos histórico-filosóficos de um tempo que, algumas décadas depois, gestou o romance com a publicação de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes. Em seu ensaio, Álvaro Cardoso Gomes (1996) afirma que o assunto de *Os Lusíadas* “[...] reafirma a essência do gênero [epopeia]”. Pode-se considerar isso verdadeiro se levarmos em consideração a intencionalidade da obra de consagrar os feitos heroicos, mas não se observarmos a sua execução *in loco*. Nesse livro, inclusive, o heroísmo encontra-se diluído na figura de todos os homens que fizeram parte da empreitada das navegações portuguesas rumo à Índia. Além disso, como vimos, ao lado do louvor à valentia de um povo, há também fortes críticas a ele. Conforme Fernando Namora:

*Os Lusíadas* mais não serão, pois, que o repositório, simultaneamente épico, realista e catártico, das motivações conscientes e inconscientes a que os Portugueses obedeceram no seu jornada pelo mundo, das ideias recebidas e dos valores admitidos e disseminados, da maneira como nos conduzimos em relação aos outros e a nós próprios, do que fomos e do que pretendíamos ser como povo empolgado e não menos temeroso dos seus ímpetos, do que tivemos de ser como povo acossado pelas suas mínguas, em suma: desta sedução por nos colocarmos num dos extremos da químera ou da rotina, da ambição provocante ou do marasmo desencantado, em lugar daquele meio termo que a acutelada razão aconselha aos povos que preferem viver sem sobressalto. (NAMORA, 1983, pp. 59-60)

De certo modo, se compararmos *Os Lusíadas* à grande épica da qual trata Georg Lukács (2007), notar-se-á que o poema camoniano já não segue exatamente esse modelo. Isso se dá, antes de tudo, porque, sendo o *epos* fruto de um determinado tempo e tipo de sociedade, apenas sob as mesmas condições histórico-filosóficas nas quais esteve envolta a Grécia Arcaica, por exemplo, ela se desenvolve naturalmente. No caso de Camões, como o mundo encontrava-se, há muito, fragmentado, a totalidade do ser em um meio cada vez mais fracionado e pluralizado não poderia ser expressa fora das fronteiras da literatura. Contudo, mesmo dentro do próprio texto, em alguns momentos, pode-se perceber que o universo não é mais uno e consoante e que os heróis de alguns não representam a todos. Compreendemos, ainda, que existe, nessa obra, uma série de contracantos épicos que, por si, distanciam-na daquilo que o autor húngaro da *Teoria do Romance* classifica como uma epopeia a rigor.

Inclusive, para Cardoso (1996, pp. 46-47), esse escrito “[...] ao mesmo tempo que registra os sonhos de grandeza de uma coletividade, profetiza também o seu debacle como Império”. É por essa razão que, ao retomar paródica e ironicamente esse livro em *Cortes*, entendemos que Almeida Faria não se contrapõe a essa produção literária por ela mesma, mas aos usos que foram feitos dela ao longo dos anos em Portugal.

A imagem de Luís Vaz Camões no século XIX foi retomada, revitalizada e ressignificada nas letras lusitanas. *Os Lusíadas*, por exemplo, foi uma obra que, apesar de suas pretensões patrióticas, esteve no ostracismo por um longo período, sendo resgatada e revista pelos românticos, principalmente por Almeida Garrett, que criou, a partir de seu poema lírico-narrativo e biográfico *Camões* (1825), uma aura de vate português não compreendido no seu tempo em torno do poeta classicista. Após isso, muitos outros autores românticos tomaram Luiz Vaz de Camões e sua épica como verdadeiros símbolos de resistência do espírito heroico lusitano. Segundo Fidelino de Figueiredo (1987), no Romantismo luso criou-se uma tradição, no âmbito da crítica e também da literatura, acentuadamente camoniana. Isso se deu de tal modo que, nos momentos de crises políticas do país, com frequência, voltou-se ao poeta como uma fonte de renovação estética e também como forma de resistência:

[...] Forma-se uma tradição épica e uma tradição lírica, ambas acentuadamente camoneanas. Nas horas de crise espiritual e nas perturbações políticas volta-se a Camões, como uma fonte de renovação estética e de sugestiva força nacionalizadora e condutora. Todos os grandes mestres do idioma são camonistas, porque na sua obra se guarda o verdadeiro espírito da língua; todos os grandes chefes reformadores são camonistas igualmente, porque o poeta, lendário já na sua vaga biografia, aberta a todas as conjecturas e interpretações, é um gênio tutelar da pátria. (FIGUEIREDO, 1987, p. 21)

Além disso, o nacionalismo romântico português foi buscar também na Idade Média, em elementos históricos, lúdicos e culturais, as raízes do povo e de seu passado heroico. A respeito disso temos duas obras fundamentais e exemplares desse resgate da cultura medieval e dos momentos iniciais da fundação de Portugal. São estas: o *Romanceiro*, de Garrett, publicado num intervalo de oito anos, de 1843 a 1851; e *Lendas e Narrativas*, de Alexandre Herculano, editado em dois volumes em 1851.

Ademais, Garrett, em 1844 publica *Frei Luís de Souza*, uma peça de teatro que recupera o mito do rei “Encoberto” de modo indireto. O drama aborda a história de Manuel Luís de Sousa Coutinho e sua esposa Dona Madalena de Vilhena, mulher muito supersticiosa e que perdera, anos antes, supostamente seu primeiro marido, Dom João de Portugal, na Batalha de Alcácer-Quibir. Ao longo da trama, agindo diferente de outros personagens que

desejavam o retorno do monarca “Desejado”, ela se recusa a acreditar na crença messiânica sebastianista por temer que, assim como Dom Sebastião, seu marido também pudesse voltar e acusá-la de traição, o que arruinaria a sua reputação e tornaria a sua filha, Dona Maria, fruto de seu segundo casamento, uma bastarda.

No segundo ato, chega à cidade um Romeiro aparentemente desconhecido por todos, pedindo hospedagem à Madalena e desejando contar-lhe algo. Contudo, ao longo da peça, descobre-se que esse estranho homem é, na verdade, Dom João de Portugal, que havia retornado. Esse fato desestabiliza toda a família, principalmente a filha que, ao descobrir a verdade, morre envergonhada, e o próprio João que, após vinte e um anos longe, regressa, tal como o mito de Dom Sebastião, mas já não pode mais retomar sua vida tal qual era antes. Nesse sentido, em Almeida Garrett, observa-se um herói messiânico esperado por alguns e temido por outros que, ao invés de sanar todos os males, cria outros, uma vez que, ao tentar encaixar-se numa sociedade conformada e habituada com sua ausência, não encontra o mesmo espaço de antes.

No século XX, Fernando Pessoa escreve *Mensagem* (1934), única obra publicada em vida pelo autor, composta por quarenta e quatro poemas ao todo. Há comentários que, originalmente, o poeta pretendia dar o nome de Portugal a esse livro, mas que teria desistido da ideia. Nesse livro encontramos três importantes elementos estritamente interligados à cultura lusa: os grandes heróis históricos do passado, dentre eles Dom Sebastião, mitificado ao longo do tempo; *Os Lusíadas*, enquanto obra fixadora e perpetuadora do passado heroico desse povo; e, por fim, aspectos da cultura medieval, como personagens cavaleirescos e a evocação da ambiência do período.

Eduardo Lourenço (1999, p. 63) em *Mitologia da Saudade* ao referir-se à “[...] figura romântica de Camões [...]” ressalta que “[...] suas metamorfoses ao longo de um século [...]” seriam “[...] as luzes e as sombras [...]” de um destino português. Para o ensaísta, o Romantismo lusitano fora também uma “[...] maneira de dar ao sonho antigo do nosso destino inscrito n’*Os lusíadas* um futuro digno dele” (LOURENÇO, 1999, p. 64). De acordo com ele, o épico do poeta renascentista urdiu-se de tal maneira no imaginário coletivo luso, do século XIX em diante, que se converteu em “[...] Fábula definitiva de um povo” (LOURENÇO, 1999, p. 45):

[...] Erigido em mito, incorporado no discurso cultural do século XIX, Camões sofrerá os reveses da nossa realidade, ou melhor, das leituras que a nossa *intelligentsia* – cujo olhar, por sua vez, espelha o século – fará dessa realidade. À medida que a letra do mito camoniano se vai alimentando da nossa leitura e se lhe vai impondo, à medida que o texto penetra na realidade, a ponto de se tornar monumento público, assistimos,

paradoxalmente, a uma libertação do texto em relação ao mito. A pouco e pouco, o Livro começa a existir menos que seu autor mitificado. Todavia, será em função do Livro – que a nova erudição do século XIX estudará mais a fundo – que a mitologia camoniana vai ser posta em causa, ou repensada em outros termos. (LOURENÇO, 1999, p. 60)

Do idealismo garrettiano, que vê na figura de Camões a imagem de um país devastado, que sofre as consequências políticas após a abrupta fuga da família real para o Brasil e sonha com um passado no qual realizara feitos notórios; à perspectiva da chamada Geração de 70 – da qual Antero de Quental e Oliveira Martins foram os principais representantes –, que se mostrou contrária à assimilação simbólica do poeta renascentista; as discussões acerca do que Eduardo Lourenço denomina de “camonismo”, perpassam todo o século XIX e permanece até hoje. Por sinal, em pleno Estado Novo, no ano de 1933, António de Oliveira Salazar fez da data de nascimento do autor de *Os Lusíadas* o “Dia de Camões, de Portugal” e em 1944 também um período para se comemorar a “Raça” portuguesa. Após a Revolução de Abril, este último acréscimo feito pelo ditador foi revogado, permanecendo apenas os dois primeiros itens<sup>35</sup>.

Pelo fato de, como se viu, o famoso épico luso e o próprio autor terem servido como um reforço de ideologias vinculadas pela ditadura portuguesa, os escritores da Geração de Abril rechaçaram em suas obras elementos nacionalizantes utilizados pelo regime, dentre os quais se encontravam, além da maior obra do poeta renascentista, Dom Sebastião e referências ao medievalismo lusitano. Por isso e também pela necessidade de superar o atraso em que, há séculos, o país estava imerso por encontrar-se sempre às voltas com seu passado, a imagem simbólica à qual está interligado Camões e sua produção literária é subvertida na obra de Almeida Faria. Em *Cortes*, após inteirar-se dos rumos políticos após 1974, iniciam-se, de modo muito mais forte, questionamentos acerca do futuro do país e dos males causados pelo velho conhecido saudosismo português.

No segundo volume da *Tetralogia Lusitana*, personagens farianos opõem-se à utilização de *Os Lusíadas* para a propagação de um nacionalismo ultrapassado e alienante, assim como fora no decorrer do governo salazarista e caetanista. Como vimos, essa obra do Renascimento luso mostrou-se tão emblemática para os propósitos do governo de Salazar que o ditador transformou a data de aniversário do poeta também no dia do próprio país e assim permanece até hoje. É justamente ao culto e ao cultivo da memória de um passado heroico

---

<sup>35</sup> Em *Cavaleiro Andante* Sónia faz referência a esta data escrevendo em carta a André: “[...] ontem, nem por acaso o dia dantes chamado Raça, e agora de Camões, de Portugal e das Comunidades [...]” (FARIA, 1987, p. 35).



disseminado a partir dos usos políticos do épico camoniano que o romancista contrapõe-se. Em *Cortes*, o caráter antiportuguês ressaltado pelo autor do livro relaciona-se à obra de Camões enquanto um mito cultural lusitano negativo interligado diretamente ao presente.

Em relação ao fato do conjunto de romances farianos constituírem, nas palavras de Álvaro Cardoso Gomes (1996, p. 47), uma “[...] epopéia às avessas, uma epopéia degradada [...]” e até uma “[...] negativa epopéia [...]” por possuírem *Os Lusíadas* como um dos modelos paródicos, discordamos em parte. Isso porque, segundo Lukács (2007), todo romance moderno já seria em sua própria forma o *epos* de um mundo abandonado por Deus, onde já não cabe um heroísmo nos moldes clássicos. Sendo assim, esse caráter atribuído pelo ensaísta brasileiro ao romancista português é algo que se aplica a toda obra romanesca na modernidade e não somente à *Tetralogia*. No entanto, há uma antilusitanidade em *Cortes* que se constrói também a partir da paródia e da retomada da épica renascentista lusa enquanto um mito heroico lusitano culturalmente arquitetado ao longo do tempo.

## 2.2. ENTRE O MÍTICO PASSADO DE GLÓRIAS E OS INFORTÚNIOS DO PRESENTE: A DECADÊNCIA DO CLÃ E AS GUERRAS COLONIAIS COMO ELEMENTO DE DESCONSTRUÇÃO DA IMAGEM DO HERÓI LUSO

Em *A Paixão*, após a fuga de João Carlos, os problemas entre os membros da família alentejana tornam-se, cada vez mais, evidentes. Com a saída abrupta do jovem de casa, principalmente Francisco e Marina já não podem mais negar a existência do fracasso no casamento, na relação com os filhos e também nas suas vidas pessoais. Para André, em *Cortes*, essa atitude do irmão traz à tona aquilo que ele tentava, a todo custo, protelar: seus desejos de, assim como JC, romper como núcleo familiar e tomar as rédeas de seu próprio destino. No decorrer do segundo romance da *Tetralogia*, os únicos que não parecem afetar-se diretamente com os acontecimentos na herdade são Tiago e Jó, que permanecem imersos em um mundo permeado pelo imaginário infantil. Ambos continuam enxergando a realidade não exatamente como ela se apresenta aos adultos, mas repletas de magia e seres lendários, a exemplo de um lobisomem que, utilizando as vestes do pai, os assusta ao longo de várias noites.

Apesar da fuga concreta de João Carlos ocorrer ao final do romance inaugural da *Tetralogia*, no capítulo dezessete afirma-se que ele começou a escapar das condições do meio em que vivia a partir do momento em que, aos quinze anos, começou a “[...] devorar romances [...]”. Curiosamente, além de gostos por disciplinas e assuntos pelos quais o autor

da saga tem interesse, como se viu em *A Paixão*, o personagem também frequentou o mesmo Liceu e iniciou suas leituras de textos literários em um período da vida semelhante ao de Faria quando jovem:

J. C. começou a sua fuga quando, aos quinze anos, foi estudar para Évora e o professor de literatura lhe perguntou na primeira aula que é que tinha lido além de Júlio Verne. Teve de confessar, ante o gáudio geral, que nem esse lera, levado sim pelo que escola e colégio lhe roubaram obrigando-o a encornar para esquecer passada a prova ou o exame, após cujo sucesso sempre se sentia vazio. Então desatou a devorar romances, assim escapando ao espetáculo deprimente da estreiteza em que cresceu, da tacanhez de fronteiras. (FARIA, 1991, p. 47)

Os personagens em *Cortes*, apesar de frequentarem os mesmos espaços, na maior parte das vezes, isolam-se um dos outros, seja fisicamente ou por meio de divagações psicológicas. Diversos aspectos os separam: as condições sociais, ideologias políticas e personalidades muito distintas. Além disso, a figura do pai é tão austera que, de certo modo, faz com que todos nos Cantares, por repulsa, desgosto ou medo, afastem-se de sua presença. No caso de Marina, a convicção, dia após dia, de não possuir mais valor algum enquanto mulher perante o marido acaba por mantê-la longe, na certeza de que seu casamento, desde o princípio, não passou de uma convenção social, um contrato de classes. Sendo assim, as relações entre boa parte das pessoas presentes no livro estão cortadas pelos mais diferentes motivos e, uma vez, rompidas, parecem dificilmente reconciliáveis. Ademais, há mágoas profundas entre uma parcela delas, que representam também dolorosos cortes que as fazem sofrer. De semelhante modo o país, com as consequências das guerras na África, padece ano após ano da duração de um confronto que não tinha mais razão de continuar, mas que, ainda assim, persistia:

Também a gente cortada no romance de Faria resente-se dos desastres da guerra (no caso, as guerras coloniais em África) e também vê, na revolução do seu tempo, um desgaste de sentido que a distancia de toda integridade. Romper é necessário, mas doloroso e trágico. A suspensão de sentido frente ao rompimento com o *status quo* gera os gestos e linguagem truculentos que compõem a matéria do livro. (JACOTO, 2005, p. 43)

Dedicado ao romancista angolano Luandino Vieira, *Cortes* carrega os rumores das guerras coloniais, principalmente em Angola, onde nasceu e vive Sónia, melhor amiga de Arminda e filha de pais portugueses que chega à herdade no sábado para visitá-la após a fuga de João Carlos. É a partir da visitante estrangeira e por meio de André, que recebe, contra sua vontade, treinamento do exército português, que se tem notícias do que ocorre na África e também do modo de preparação dos jovens que estão em vias de serem enviados para o

combate. No capítulo dezoito, o jovem fala dos “[...] métodos aconselhados pelo *pai da pátria* [Salazar] para converter à santa fé feroz alguns dos raros reticentes mas muito amado filhos de aquém e de além-mar em África” (FARIA, 1991, p. 49 – grifo meu):

1. Lição de anatomia, a qual consiste em pôr fora da pele o delicado membro do convertente a fim de ser habilmente tocado, torcido, esticado, cortado, tornado assim agradável esta exposição ao seu possuidor e nosso irmão de coração ou cor.
2. Lição de alimentação, constante de pelo menos duas fases:
  - a. Posto o recalcitrante a quatro patas, deve comer, sem auxílio das mãos, as fezes dos companheiros de cela e carcereiros, podendo estes sentar-se sobre a sua cabeça e caridosamente defecar e urinar na boca dele.
  - b. Passadas as primeiras semanas de semelhantes refeições, ser-lhe-á dado o privilégio de começar a beber o próprio mijo e engolir os próprios cagalhões. (FARIA, 1991, p. 50)

As orientações descritas na citação anterior estavam presentes numa espécie de manual lido por André. Repleto de orientações acerca de diversas formas de tortura a serem utilizados contra os ditos inimigos na África, esse tipo de material incomoda o jovem rapaz que o “[...] relê e treslê irritado” (FARIA, 1991, p. 50) e, assim, acaba por possuir ainda maior certeza de que é necessário romper com toda aquela barbárie da qual não desejava fazer parte. No entanto, deitado sob lençóis quentes, ele faz dos “[...] protetores cobertores adiadores de decisão de, como o irmão, cortar” (FARIA, 1991, p. 50). Apesar de ser declaradamente contra a guerra, como se vê no capítulo quatorze, o personagem não chegou ainda na mesma condição do irmão João Carlos de ser refratário a isso e também a uma série de coisas com as quais não concorda. Inclusive, ele cogita fugir do país apenas no caso de ser convocado para servir ao exército na África mais por temer por si que por ideologias contrárias àquele tipo de prática:

*André é contra a guerra como quase toda a gente nesta terra*<sup>36</sup>, não o bastante porém para tornar-se refratário, embora decidido a desertar em sendo disso caso. Tal atitude coincide, por razões nem sempre idênticas, com directrizes do Partido que entende necessário subverter por dentro o edifício militar, bastante abalado pelas sucessivas levadas de milicianos alistados à força, motor e vítimas próximas do desastre nas colónias. Dada a falta de oficiais do quadro, as armas estão nas mãos destes soldados improvisados cujos postos chegaram agora, em pouco mais de seis meses, a comandantes de companhia por isso designados “capitães de aviário”, solução de resultados facilmente imagináveis. Uma vez que o poder apenas pretende prolongar tanto quanto possível uma luta perdida, a situação persiste. (FARIA, 1991, p. 41 – grifo meu)

---

<sup>36</sup> É interessante observar no texto grifado por mim a presença de rimas internas, ao estilo joyceano, ainda em *Cortes*. Nos dois últimos romances da *Tetralogia Lusitana* essa prática se repete.

A guerra na África é tratada por André como uma “luta perdida” (FARIA, 1991, p. 41). Além disso, Sónia, por ser africana e presenciar as investidas da tropa portuguesa em Angola, possui um discurso antiguerra observável também em Moisés. Este se compadece do povo colonizado pelos lusitanos no além-mar, mas também sofre devido aos jovens de seu país que, involuntariamente, são enviados para talvez morrerem ou retornarem amputados em um combate que, para eles, não possuía razão de ser pelos malefícios causados a ambos os lados. Em uma de suas idas à igreja, o velho criado:

[...] viu camponeses suando sol a sol para ganharem 25\$00 e as mulheres 20\$00, ainda não há dez anos, agora casas abandonadas, aldeias sem vitalma ou só com velhos como ele, crianças poucas, o resto foi para fora, 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 caixão de chumbo, mandam de lá promessas, a sacristia da ermida está cheia dos seus retratos de soldados e presentes quando retornam inteiros, um crocodilo embalsamado, uma jibóia que dá duas voltas à sala, muitos devotos ex-devotos que cada dia Moisés olha ao ir à missa, reza pelos que lutam de ambos os lados, coitados dos negros que não querem senão a terra deles, Moisés inventa orações por todos, e mais que houvesse! (FARIA, 1991, p. 46)

Moisés considera justa a causa dos africanos, pois, para ele, esse povo nada mais deseja do que o que lhe é de direito. Todavia, entende de semelhante maneira que os jovens combatentes enviados para o além-mar nada mais são do que vítimas, pois a guerra nada de bom tem a oferecer-lhes. Em capítulos seguintes, o personagem não julga a si mesmo herói, pois jamais cogitou pegar em armas para lutar por causa alguma, contudo, tampouco crê que os que estão em campos de batalhas o sejam por não acreditar que participar desses atos bélicos seja sinônimo de valentia ou coisa admirável:

Os sem nada são os únicos que merecem sair no sábado, únicos a sofrer cativo em terra própria como eu, diz Moisés, que por sendas de erro e padecência aqui cheguei onde me vês, cansado de me abaixar, alombei trabalhos, curti medos na guerra, tu não passaste da retaguarda, cachapim foste sempre enquanto este teu amigo quando soava a hora do rancho-frio todo tremia, não heroei, escuso de armar o pingarelho, nem guerra é valentia, dever para uns, esporte para outros, para a maioria chacina carnificina [...]. (FARIA, 1991, p. 70)

Sónia, que além de amiga de Arminda, vive um caso de amor com André, por sua vez, observa a situação dos colonos portugueses que, segundo ela, ludibriados por uma propaganda que prometia enriquecimento rápido e fácil vêm em terras africanas uma espécie de “Eldorado”. São eles também pequenos reflexos de um país como um todo, que é opressor na África e ao mesmo tempo oprimido não só economicamente, mas por uma cultura na qual se julgam grandes, mas preocupam-se com coisas pequenas, sonhando acordados com o que os

espera no futuro, como fazem também, para ela, todos os membros da família que habita os Cantares:

[...] Depois dizes que eu é que gramo erudição, observa Sónia, eu quero cortar com essa vossa cultura, por que não vens comigo uma vez a Angola? No avião olhavas o ar assustado dos que dormem, massa de colonos pobres que voltarão de mãos a abanar como para lá foram, miniatura de um país opressor oprimido, enganado pela propaganda, homens nem já atrás do Eldorado, só do pau-de-cabinda e do sucesso fácil em tudo, não aprendendo com os explorados sequer a subtilidade, aquela com que fabricam cachimbos, de coco apodrecido para que o miolo salte [...]. (FARIA, 1991, p. 88)

Em outra ocasião, no capítulo quatorze, o narrador-onisciente comenta que Sónia e Arminda unem-se pela “[...] paixão pela política [...]” (FARIA, 1991, p. 42). Nesse sentido, não é sem razão que grande parte das conversas das duas envolvam assuntos desse âmbito. Em uma das diversas discussões das duas amigas, a angolana questiona a filha de Francisco e Marina se, diante do cenário português na África, custa-lhe pertencer a um povo que, além-mar, é responsável por diversas atrocidades contra as colônias africanas e si mesmo, inclusive, que produz “[...] heróis indesejados [...]” (FARIA, 1991, p. 42), que retornam amputados dos confrontos em defesa do país:

Gente culta alcunha-os de putos dos putos, sendo putu sinónimo de portuga, vulgo portuguesinho, sinónimo de alugados aos ricos, daí, diz Arminda, negros e mestiços serem, a fim de fechar o ciclo do capitalismo, portuguesinhos dos portuguesinhos, ou não será assim? Claro, concorda Sónia e pergunta, pondo-se de pé, se não lhe custa pertencer a um povo futor de milhares de mortos, inimigos e seus próprios, produtor de sobreviventes amputados, de “heróis indesejados” regressando às escondidas por enquanto, contudo hão-de atirar-nos à cara a vergonha um dia revolucionária: o que vale, única consolação, é que o arrastar do massacre servirá para tornar os vencedores radicais, e a nossa geração que pague as favas. (FARIA, 1991, p. 42)

Nesse sentido, como se vê, longe da imagem arquetípica heroica portuguesa construída a partir de *Os Lusíadas*, os combatentes lusos na África, além de causarem a morte de muitos, também prejudicam a si mesmos, pois, na guerra, a integridade física de vários soldados compromete-se totalmente. Sendo assim, os que participam da luta contra os africanos retornam ou como heróis obsoletos, que, sem os membros, já não possuem mais serventia para a pátria; ou como vencedores de uma batalha da qual ninguém deveria orgulhar-se, tendo em vista o grande contingente de mortos nesses confrontos armados. O país, nessa etapa, afora esses fatores apresentados, encontrava-se calejado economicamente pelos gastos de uma guerra que, dia após dia, mostrava-se perdida. É em referência aos

louvores pátrios motivados também pela releitura que o Salazarismo fez que encontramos, no manual militar lido por André no capítulo dezoito, este quarto item:

4. Lição de bíblia, caso o relapso, apostado enfim em emendar-se, se mostrar claramente inclinado ao arrependimento e voluntariamente disposto ao tratamento, formalmente declare estar jovialmente decidido a aceitar o ensinamento do nosso único livro que é convidado a decorar e a recitar nas missas das massas, anualmente celebradas a 10 de Junho, dia da Nacionalidade. (FARIA, 1991, p. 50)

Aludido em *Cortes* como uma bíblia do heroísmo e patriotismo coletivo que serve, como se menciona ironicamente na citação anterior, para ser um livro recitado “nas missas das massas” (FARIA, 1991, p. 50), o épico camoniano, de certo modo, justificou diversos atos na ditadura em prol da preservação das conquistas territoriais lusas. Dessa maneira, durante a fuga de JC de casa para onde vivia Marta, sua namorada, ao recordar-se da situação política do país de “[...] cujo destino o herói quer safar-se [...]” (FARIA, 1991, p. 48) e avistar a Ponte Salazar – que atualmente chama-se Ponte 25 de Abril –, é justamente uma paródia do estilo camoniano que se apresenta em seguida. Nesse trecho, logo de início não se invocam as Tágides, ninfas do Tejo, mas as “ovas marinhas” (FARIA, 1991, p. 48), para que elas concedam ao personagem que caminha em direção ao local onde está a sua amada “um gozo alto e sublimado e actos grandilongos e potentes” (FARIA, 1991, p. 48):

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

Como se vê, a emulação do canto épico sob a forma de prosa, ao invés de exaltar algum feito importante do referido “herói”, solicita que tanto as “ovas marinhas” quanto as “tágides” camonianas coloquem-se ao favor de João Carlos – que passa a ser chamado pelas letras iniciais de seus dois primeiros nomes pelo narrador-onisciente que, vez ou outra, intromete-se nos monólogos interiores dos personagens da narrativa – para que lhe seja concedido não um memorável feito heroico, mas um ato sexual inolvidável tão logo ele se depare com Marta.

Para Eduardo Lourenço (2001), há, no povo português, “muito excesso de memória mitificada a acrescentar-se à [...] memória multissecular de europeus” (2001, p. 59). Segundo

ele, ainda, “simbolicamente, nenhum povo vive no passado – em particular naquele a que nós devemos nosso perfil singular – como Portugal” (LOURENÇO, 2001, p. 66). O passado é muito mais do que um tempo longínquo a ser lembrado, é a própria identidade formadora do povo. Nesse sentido, o heroísmo português, fundado em Camões, está sempre voltado para esses tempos afortunados lusos e carrega em si a dificuldade de encontrar um caminho que se possa seguir longe de tudo isso:

Exploramo-lo, lembramo-nos dele [nosso passado-futuro] para tapar os buracos e o pânico do presente e, sobretudo, para evitarmos confrontar-nos com um futuro onde não navegamos sozinhos, mas tendo a companhia da humanidade inteira. Imaginamos que o Infante, o Gama, os Cabrais, os Bartolomeu Dias, e, noutra ordem, os Camões, os Vieiras, os Herculanos, já pagaram por nós essa viagem numa outra espécie de futuro, aquele que aspira ao presente desorbitado e mágico que nos coube. Não é de todo fictícia essa suposição. Sem eles não seríamos o país que somos e não teríamos esse passado onde nos refugiamos como no paraíso. (LOURENÇO, 2001, p. 69)

No entanto, com o passar do tempo, o país, com a perda do Brasil, do direito que tinha sobre o mar e, posteriormente, da África, tende a olhar para si mesmo em sua situação presente. Contudo, não é tão fácil reinventar um futuro numa cultura que se firmou, por tanto tempo, no passado:

O futuro de Portugal foi desde cedo o “lá fora”, a distância, nossa ou alheia. Foi a Índia, o Brasil, a África, recentemente e a vários títulos, a Europa. Hoje é a primeira vez que Portugal e os portugueses têm de desenhar, de conceber, de inventar e se dar um futuro a partir de si mesmos. Mas estão tão habituados a ter um futuro “à mão de semear” – embora pago tantas vezes com suor e lágrimas – que, sem querer, têm feito tudo para não encarar de frente esta ideia simples: não termos um futuro se nós próprios não dermos esse futuro. (LOURENÇO, 2001, p. 68)

A valorização de elementos caracterizadores da cultura portuguesa chega a tal ponto no período da ditadura, que a autora Cecília Barreira (1997) sugere a formação de um verdadeiro “imaginário integralista” – o qual estaria bastante voltado ao medievalismo – e de utopias ligadas estritamente a esse momento político da história do país. Não é à toa que uma série de símbolos nacionais lusos, tais quais, *Os Lusíadas*, Dom Sebastião, entre outros, sejam revisitados de modo crítico e rechaçados por muitos dos autores pertencentes à Geração de Abril, como é o caso de Almeida Faria.

Camões, como afirma Eduardo Lourenço (1983), com o decorrer do tempo, bem como o seu famoso livro, não se converteu apenas na imagem de Portugal, mas na própria alma de uma coletividade. Além disso, o ensaísta classifica a identificação do povo português com o autor, a obra e a consciência nacional despertada por ela como um “[...] facto capital [...]” da cultura lusa:

[...] Camões graças a «Os Lusíadas», se converteu para nós, ao longo do tempo, na imagem mesma de Portugal, e o Poema, na tão celebrada «bíblia da pátria», alma da nossa alma. A quem escapa o que este fenômeno tem de prodigioso e que responsabilidade impõe o confrontarmo-nos todos com um mito cultural que implica com a ideia que fazemos, ou devemos fazer, da nossa missão e vocação na História, ou na simples vida colectiva?

É inegável que a osmose e a identificação entre o Poeta e o Livro e a consciência nacional é não só um facto, mas o facto capital da nossa Cultura. (LOURENÇO, 1983, 101)

Desse modo, dada as circunstâncias políticas de Portugal, em um contexto de guerras e de crise econômica no qual se insere *Cortes*, onde diegeticamente ainda se vive também no período da ditadura, mudanças intensas fazem-se necessárias, principalmente no que se refere ao nacionalismo cego que levou o país até as circunstâncias que se observa na obra. Por isso, nota-se, na narrativa, que o passado de glórias que consola a alguns, a exemplo de Marina e Francisco, necessita desaparecer para que novas coisas aconteçam:

Neste romance as palavras acentuam o diferendo entre um passado em vias de extinção (na verdade, já extinto em termos de regime): e um futuro que se adivinha possível, mas não sem “cortes”, sempre dolorosos. De certo modo, a “paixão” enquanto pathos (sofrimento) tem aqui a sua continuação. (BARBOSA, 2012, p. 41)

Como o país, os habitantes dos Cantares também estão em crise. Marina, por exemplo, infeliz em seu casamento arranjado, vê-se cada vez mais distante de seus filhos e insatisfeita com a vida que leva, principalmente após a fuga de J. C.. Piedade, descontente com a função de criada que a sua condição social lhe proporcionou, sonha com o dia em que romperá para sempre as relações com aquela família aristocrática. Francisco, por sua vez, percebe que a sua herança e o mundo no qual ele está habituado a viver – embora não goste – estão ameaçados pela chegada de novos tempos aos quais ele não consegue adequar-se. Por essa razão, teme pelo próprio futuro e pelo dos filhos:

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

Privilegiado pela sorte em nascer em uma família que já havia conquistado a fortuna que possui, Francisco fora incapaz de seguir os conselhos do avô e tomar atitudes drásticas e severas para que seu patrimônio crescesse. Envolto de um contexto político que estava propício ao surgimento de uma revolta popular em suas terras, o patriarca, sem saber o que



fazer, apenas temia o que viria um dia, mas não conversava com ninguém sobre suas angústias.

Como uma revolta dos empregados dos Cantares era certa, bastou apenas que acontecesse algo para que ocorresse um estopim. Após o incêndio iniciado em *A Paixão*, indignados pela morte suspeita de um dos trabalhadores da herdade, os demais se reuniram para linchar o patrão em um momento em que ele estava apenas na companhia de um feitor, que nada pode fazer. Tudo isso resulta, nos últimos capítulos de *Cortes*, o anúncio da morte de Francisco que acaba por abalar ainda mais as estruturas de uma família que já estava fragilizada há muito tempo atrás.

No penúltimo capítulo do romance, uma carta publicada em um jornal, a qual fora considerada por Marta como “[...] o mais divertido epitáfio em memória dum povo perdido de si, duma nação em fase negativa, deste império-província” (FARIA, 1991, p. 110), mostra um cenário no qual um homem conhecido por Manuel da Silva reclama a um juiz em Luanda o fato de ter vendido um caixão para um português que vivia com uma africana e não ter recebido o dinheiro pelo serviço prestado. Mais uma vez, na figura desse mau pagador, tem-se, novamente, mais uma imagem negativa daqueles que saem de Portugal rumo à África. Ao ler o texto:

João Carlos não acha graça, diz: merda de pátria, azar de ter caído aqui, ninguém nem nada me consola, desastre de ter tomado o comboio errado, em descensão há séculos, apodrecido por dentro, por fora velho cagado, arrumado em ramal fechado, atacado da demência do passado, mantido em vida por extremo artifício, tresanda a bafio, a morte, a melancolia inglória. Malta tresmalhada em apatia, em desespero sufocada, resignação desconsolada, *cansada de outroras glórias exageradas agora pela memória [...]*. (FARIA, 1991, p. 113 – grifo meu)

O trecho citado anteriormente pertence ao último capítulo de *Cortes*. Nele, nota-se, mais uma vez, nas palavras de João Carlos, um Portugal “[...] atacado pela demência do passado [...]”, incapaz de enxergar, por voltar-se sempre às suas glórias míticas, os reais problemas que o país enfrentava naquele momento onde a narrativa situa-se. Do mesmo modo que o país está em declínio, mas busca, a todo custo, manter as aparências, a família alentejana também. Nesse sentido, o declínio dos Cantares também participa da simbologia da derrocada de uma nação.

### 3 LUSITÂNIA: UMA REVOLUÇÃO POUCO REVOLUCIONÁRIA E O DESTINO PORTUGUÊS FRENTE A MARES DANTES NAVEGADOS

Porque é do português, pai de amplos mares,  
 Querer, poder só isto:  
 O inteiro mar, ou a orla vã desfeita —  
 O todo, ou o seu nada..

(Fernando Pessoa)

Abandonando em parte a prosa aos moldes faulknerianos, Almeida Faria constrói em *Lusitânia*, livro publicado em 1980 – exatos dois anos após a edição inaugural de *Cortes* –, um romance, em sua maior parte, epistolar<sup>37</sup>. Nele, o foco narrativo múltiplo mantém-se, mas por meio das cartas trocadas entre os personagens da obra. Apenas nos capítulos referentes a Jó e a Tiago a narração sob o modo de monólogos interiores permanece semelhante à que encontramos nos volumes anteriores da *Tetralogia*<sup>38</sup>. Tal fato mostra-se significativo quando recordamos que, assim como fora anunciado desde *A Paixão*, os dois jovens membros da família não compartilham do mesmo nível de realidade das demais pessoas presentes na narrativa por estes estarem imersos em um imaginário infantil próprio. Sendo assim, a forma utilizada por ambos é o monólogo interior. E, com isso, apenas cada um deles e o leitor têm acesso ao que se narra nesses trechos da história. Em contrapartida, as correspondências escritas pelos outros indivíduos que compõem a história externam para seus respectivos destinatários e também para o público que as lê as angústias, percepções, desejos e opiniões daqueles que as escrevem. Por vezes, como podemos observar em algumas cartas enviadas por Marta, embora os escritos estejam endereçados a destinatários específicos – no caso, João Carlos, ou simplesmente J. C., e a sua mãe –, eles servem apenas para o remetente divagar sobre qualquer assunto que venha à sua mente, como discussões sobre arte ou elucidações acerca da sua própria existência nos tempos de crise sob o qual todos foram submetidos involuntariamente. Por sinal, no capítulo trinta e sete, Sônia narra para André alguns apontamentos que se associam ao modo de funcionamento de uma narrativa nos moldes de

<sup>37</sup> Ao todo, a narrativa está composta por trinta e seis cartas, nove monólogos interiores, um trecho de uma página de diário de Marina e quatro capítulos com narrações em terceira pessoa sobre algum acontecimento na vida de irmãos Jó ou Tiago.

<sup>38</sup> No entanto, vale salientar que, embora o autor utilize monólogos interiores no terceiro título da *Tetralogia Lusitana*, o uso escasso de pontos finais não ocorre nos nove capítulos assim como se dá em *A Paixão*, pelo contrário. Essa forma de narração apresenta-se muito mais próxima à forma dos monólogos interiores presentes em *Cortes*.

*Lusitânia*. Observa-se, nesse trecho, a presença de uma metalinguagem que nos faz compreender um pouco melhor os artifícios utilizados no próprio romance:

[...] Cito apontamentos daquelas venerandas aulas que não mais terei na iletrada faculdade de letras: a «viagem à procura de um meio de existência» não é um elemento formal para o romance picaresco do século dezasseis, porém mais tarde torna-se um simples processo que pode ter funções diversas, permitindo ao autor ligar diferentes situações conservando o mesmo herói (primeira função), exprimir suas impressões sobre diversos lugares visitados (segunda função), apresentar relatos de personagens que de outro modo não seriam compatíveis com a narrativa (terceira função). Isto associada à forma epistolar ou telegráfica, conforme o tempo de cada carácter, seria um método capaz de dar, pelas astúcias da mimese, algumas facetas da complexidade em que nos movemos. (FARIA, 1986, p. 117)

*Lusitânia*, como o próprio título já sugere, refere-se de forma ainda mais direta a Portugal. Ao longo da história, essa palavra com a qual Almeida Faria batizou este romance esteve relacionada à designação de um antigo território localizado a oeste da Península Ibérica em que viviam os povos lusitanos que, supostamente, eram ascendentes dos portugueses. Tal informação é reforçada e fortalecida em *Os Lusíadas* que, ao tratar da origem mítica da nação lusa ou Lusitânia, revela-a como filha de um poderoso deus chamado Luso<sup>39</sup>. Esta gerou os homens mais fortes e bravos que já se conheceu: os lusitanos. Como se pode notar, o épico camoniano contribuiu bastante para propagar, no decorrer dos últimos séculos, esse tipo de informação que, juntamente com outros elementos presentes nessa obra, comporia, mais tarde, uma parte crucial do que seria uma mitologia portuguesa. Sendo assim, tendo em vista não só a contribuição que a epopeia escrita por Camões teve na consolidação da palavra Lusitânia enquanto sinônimo de Portugal, mas também o papel fundamental que ela possuiu, do Romantismo ao Salazarismo, para constituição de um imaginário coletivo heroico português, nota-se que o *epos* camoniano, no terceiro volume da *Tetralogia*, revela-se como o principal livro ao qual o autor alude na narrativa diante dos infortúnios vividos pelos personagens.

Camões, de acordo com José Carlos Seabra Pereira (2007), na literatura, no primeiro quartel do século XX, foi “[...] constantemente invocado e evocado para padronizar ou para contestar a auto-representação do Poeta [...] e a reconfiguração do eu [...] e para coroar as sucessivas propostas de cânone lusíada [...]” (pp. 520-521). A isto, para o autor, esteve submetido o papel emblemático do escritor renascentista português ao longo do Neorromantismo. Ademais, “[...] a amplitude e a importância estamental [...]” (PEREIRA,

<sup>39</sup> Vale ressaltar também que o *Auto da Lusitânia*, escrito por Gil Vicente em 1531 e representado em 1532 – cerca de quarenta anos antes da primeira publicação de *Os Lusíadas* – remete-se ao seu país com a mesma designação utilizada por Luís Vaz de Camões. Na peça, aborda-se a origem mítica da nação lusa que, na obra do dramaturgo medieval, nasce do casamento da Princesa Lusitânia com um bravo cavaleiro que se chama Portugal. (Ver texto integral em: <<https://goo.gl/8tAZdN>>).

2007, p. 521) do poeta-guerreiro “[...] não se mantém no âmbito do(s) Modernismo(s) e das tentativas vanguardistas” (PEREIRA, 2007, p. 521).

Conforme Pereira (2007), nem ao Primeiro nem ao Segundo Modernismo em Portugal “[...] seduzem os termos ideológicos e retóricos da exaltação neo-romântica da «Bíblia da Pátria» e da personificação neo-romântica do *Volkgeist* [...]” (p. 522). O Presencismo, inclusive, recuperou “[...] a representação de Camões como Poeta maldito e reconhecia nele o grande mito nacional [...]” (PEREIRA, 2007, p. 531), mas, ao mesmo tempo que fazia isso, protestava contra a exploração desse mito cultural “[...] pelos interesses de um *establishment* atolado na ignorância profunda e no culto farisaico da obra e do génio camonianos” (PEREIRA, 2007, p. 531). Em José Régio e em outros autores da *Presença*, o autor renascentista ocupa uma posição fundamental na poética e no imaginário desse movimento, que foram renovados em conformidade com o humanismo individualista e psicologista hegemônico no movimento estético do qual esses escritores do século XX faziam parte. No entanto, de acordo com Flávio Garcia Vichins (2009), “a obra de Camões, durante o salazarismo, deixa de ser o objeto literário, que é, para ser transformada num objeto utilitário, ‘braço às armas feito’ lado a lado com o governo [...]” (p. 94), justamente o contrário do que defendiam os intelectuais presencistas. Devido ao estigma que fora criado ao longo de mais de quatro décadas de usos políticos da grande épica renascentista lusa, na obra de muitos autores da Geração de Abril, a imagem tanto do livro quanto do poeta revela-se dessacralizada.

O início do livro, dentro da cronologia da saga, é exatamente o domingo que sucedeu ao sábado em que ocorreram todos os eventos revelados em *Cortes*. No primeiro capítulo, finalmente, é-nos apresentada uma data, que está na carta de J. C. aos pais: 14 de abril 1974. Tal época, como se sabe, estava a apenas onze dias do 25 de Abril em que ocorreu a tão aguardada queda do regime ditatorial português. Desse modo, os primeiros onze capítulos tratam de dias que antecederam a Revolução dos Cravos e os dois seguintes revelam notícias e rumores desse episódio histórico importante na história do país. Passada a euforia revolucionária, pouco a pouco, instaura-se um clima de profunda melancolia entre aqueles que esperaram grandes e positivas mudanças em Portugal após esse evento político, mas que se decepcionaram com os rumos tomados nos meses que sucederam a ele.

Seguindo uma estrutura semelhante ao romance *A Paixão, Lusitânia* encontra-se dividido em três partes: “Águas Mil”, “Setembro Negro” e “Idos de Março”. Cada uma delas, no terceiro volume da *Tetralogia*, designa diferentes momentos políticos vividos pelos personagens entre 1974 e 1975, como: o 25 de Abril e suas repercussões; os eventos sucedidos em setembro de 1974 em apoio ao General António Spínola, então presidente da

República e seus desdobramentos no cotidiano daqueles que estavam direta ou indiretamente ligados à família alentejana que habitava os Cantares; e os acontecimentos do mês de março de 1975, que esteve marcado por tentativas de implementação de um golpe de Estado dirigido pelo governante em exercício desde a Revolução dos Cravos.

Em relação à desconstrução do heroísmo luso que ocorre, gradativamente, ao longo da *Tetralogia*, nota-se que, em *Lusitânia*, a contestação do arquétipo heroico português dá-se de modo ainda mais explícito. Em *A Paixão*, a alteração do cenário político no país era esperada, como vimos, mas não certa. Ademais, a censura e o período em que esta obra fora composta não permitia que algumas questões, que já são aludidas a partir de *Cortes* – como o que se passava durante as guerras coloniais portuguesas, algumas medidas tomadas pelo Estado Novo, por exemplo –, fossem tratadas nela. Já o segundo volume da saga alentejana não fora engendrado e publicado sob o jugo da PIDE<sup>40</sup>, mas, mesmo assim, o tempo diegético não se encontra especificado, assim como ocorre no título que o antecede. Ao leitor informa-se apenas que, nesse livro, as ações se dão em um Sábado de Aleluia que sucede a uma Sexta-feira da Paixão. Desse modo, embora se possa dizer o mês em que aconteceram os fatos narrados, não se pode afirmar com precisão o dia e o ano em que eles ocorreram.

De certo modo, é possível perceber, a partir de *Cortes*, ao levarem-se em consideração os eventos históricos relatados – como a guerra colonial em Angola, a crise entre patrões e empregados por falta de trabalho em um Alentejo quase feudal, por exemplo –, que o período em que se situa os acontecimentos da narrativa não estava muito longe do ano no qual se deu a Revolução dos Cravos. Por subtração, sendo o segundo romance da *Tetralogia* continuidade de um fim de semana representado em *A Paixão*, pode-se também compreender que o momento histórico em que viviam os personagens desta narrativa também se encontrava sob os mesmos influxos sócio-políticos. Todavia, na década de 60, devido à censura, ainda não era possível referir-se diretamente a alguns assuntos, como as medidas tomadas pelo governo vigente em Portugal e África, dentre outros. Inclusive, para Maria Joana B. Coder Barbosa (2012, p. 23), esta seria a principal motivação para o uso de “densidade simbólica pautada pelo uso de uma linguagem erudita, por vezes quase barroca [...], que oscila entre o alegórico e o onírico [...]” principalmente nas duas primeiras obras farianas publicadas: tentar livrar esses textos de uma possível proibição de circulação.

---

<sup>40</sup> Sigla referente à “Policia Internacional e de Defesa do Estado”. Este órgão, entre 1945 e 1969, esteve responsável por censurar e reprimir todas as formas de oposição ao regime político vigente nesse período.

### 3.1. “O QUE NOS RESTA DAS DESCOBERTAS E VIAGENS” DE OUTRORA DIANTE DE UMA REVOLUÇÃO MALFADADA?

Em *Lusitânia*, a queda do regime ditatorial antes apenas sugerida ou desejada, finalmente, torna-se um fato concreto na vida dos personagens. No entanto, para uns, como Marina, o 25 de Abril fora assustador devido às consequências que viriam, pouco a pouco, sobre a sua família após essa data; para outros, como Moisés e as pessoas pertencentes à sua geração, “[...] a revolução chega tarde demais [...]” (FARIA, 1986, p. 103) e, por isso, eles “[...] não a aceitam [...]” (FARIA, 1986, p. 103), conforme diz André em carta a Sónia. Algumas pessoas chegam a ir às ruas para comemorar e participar desse evento político, a exemplo de Arminda e seu irmão mais velho. No caso de João Carlos, o entusiasmo com a perspectiva de uma mudança real na sociedade portuguesa daquele período dá-se à distância, visto que, após fugir de casa, e, por um acaso do destino, ir para a Itália, ele se acomodara lá com Marta e não tinha pretensões de retornar a Portugal. Os mais novos – Jó e Tiago –, apesar de não compartilharem diretamente os sentimentos confusos e mistos que acompanham os demais diante do período conturbado em que todos vivem, não passam ilesos pelos acontecimentos que abalaram a família como: a morte do pai, os rumores revolucionários e a instabilidade política, emocional e financeira que abatem todos aqueles que habitam os Cantares. Sobre um deles afirma Lílian Jacoto:

Sabemos que, em Jó, é a própria imaginação que propõe e revela enigmas da vida: ela representa a via pela qual lhe é dado “ver” a realidade, embora sob a deformação de suas emoções. Nesse caso, o povo que ele vê e entende é o seu próprio povo, a quem ele representa e a quem, através dele, é dado vislumbrar a própria imagem, num espelho onde passado e futuro se misturam. Nessa miragem, a compreensão da própria História e condição constitui um inequívoco ponto de partida para que se atinja a maturidade. [...]. (JACOTO, 2005, pp. 167-168)

Com a perspectiva de uma revolução, acende-se no íntimo de jovens como Arminda, Samuel – que permanece apenas aludido e surge apenas como um destinatário de cartas enviadas pela namorada –, João Carlos e André o desejo de ver um Portugal transformado pela força de um povo a despertar da inércia de séculos passados. Nesse sentido, a possibilidade de uma mudança significativa no cenário político português trouxe em si, para muitos deles, a esperança de, diante da insatisfação popular, a população tomar as rédeas de seu próprio destino e realizar feitos significativos para a nação. Seria então nesse momento que o país poderia registrar na sua história, um dia, os feitos valorosos realizados no presente

que o transformariam positivamente de uma vez por todas. Todavia, não é bem assim que as coisas se dão.

Após o fervor inicial de uma parcela da população diante da Revolução dos Cravos, na narrativa, não demora muito para que um clima de decepção pela falta de modificação efetiva na realidade da esfera pública lusitana, pois alguns personagens sentem que somente se trocou um chefe de Estado por outro e que, na prática, diversas coisas permaneciam iguais. De acordo com Lincoln Secco (2004, p. 8), historicamente, após o 25 de Abril, o país “[...] não encontrou líderes civis”. Para se ter ideia, o primeiro presidente não militar eleito por sufrágio universal em Portugal depois do ano de 1974 fora Mário Soares, em 1986. Como se vê, por doze anos, com seis governos provisórios ao longo desse período, o poder continuou nas mãos do MFA<sup>41</sup>. Dessa forma, tendo o próprio Almeida Faria depositado sua confiança em um movimento político que provocasse a queda da longa ditadura portuguesa, não é estranho que, diante da baixa perspectiva de uma transformação efetiva do cenário governamental luso após muitos anos nos quais só se via mais do mesmo – como se nota nos dois últimos romances da *Tetralogia* –, uma atmosfera de profunda melancolia, descrédito e decepção circunde a mente de cada um dos personagens nos dois últimos volumes de sua saga alentejana. Inclusive, *Cavaleiro Andante*, derradeira obra desse conjunto de quatro livros, veio a público em 1983, três anos antes de, enfim, eleger-se um governante civil no país. Ademais, ao longo de mais de uma década, houve uma série de divergências entre o povo e os representantes do então atual regime, como afirma o historiador britânico Kenneth Maxwell:

[...] O programa do MFA e o livro do general Spínola expunham posições tão diametralmente opostas que continham as sementes de um conflito que só podia ser resolvido com a vitória de um sobre o outro. Por um bom tempo, a natureza da revolução escondeu a gravidade das divergências no seio do novo regime e, em especial, o quanto os jovens oficiais golpistas eram acentuadamente políticos. Mas o conflito inicialmente delimitado era, no fundo, entre a mudança revolucionária e a mudança evolucionária na Europa, e entre a descolonização imediata e a saída gradual da África. (MAXWELL, 2006, p. 139)

Dentro do enredo de *Lusitânia*, na primeira parte, os personagens ainda estão sob a euforia ou receio da possibilidade de transformações políticas efetivas; o futuro lhes parece incerto. JC reluta para não atender aos desejos da mãe, de André e de Arminda por seu retorno à herdade. Seus dois irmãos mais velhos, entusiasmados com o 25 de Abril, enviam cartas exultantes para ele e Sónia, comunicando-lhes os aparentes bons ventos revolucionários que tomaram conta do país naquele momento. Marina, que se abalara com a morte de Francisco

---

<sup>41</sup> Sigla referente a “Movimento das Forças Armadas”.

mais pelo medo de tomar as rédeas de seu próprio destino que por motivações amorosas, teme por não saber o que será de si e de seus filhos diante de toda a agitação que se fez presente em sua vida desde o assassinato do marido. Jó e Tiago, de modo diferente dos demais, aparentemente, parecem ilesos do que trouxera a Revolução, como se pode ver no título do capítulo treze do livro: “A REVOLUÇÃO NÃO ALTERA EM NADA A VIDA DE JÓ E TIAGO, NO DIA 26 DE ABRIL” (FARIA, 1986, p. 46). Ambos estão imersos em fantasias que fazem parte do universo infantil e não compartilham, de forma direta, do mesmo nível de realidade experimentado pelos mais velhos. Eles vêem o mundo de outra maneira. No entanto, se observarmos bem o conteúdo que nos é narrado nesse capítulo, veremos que há uma ironia, uma cesura em relação àquilo que se anuncia inicialmente e o que se narra depois. Apesar dos dois meninos mostrarem, de imediato, preocupações com os assuntos de matemática dos quais pouco sabiam, após o narrador-onisciente revelar que a dupla faltara à escola devido à “[...] revolta das tropas [...]” (FARIA, 1986, 47), em seguida, ressurgem o lobisomem, o designado pelo próprio Tiago como “[...] o sem nome [...]” (FARIA, 1986, p. 34), que já não o atormentava a partir do falecimento trágico de seu pai. Desse momento em diante a noite de sono é prejudicada, pois o “[...] lobo com a cara do pai veio lambê-lo a orelha de novo, com ternura, paciência, sofrimento, apesar disso metendo medo [...]” (FARIA, 1986, p. 47). Apavorado, o garoto grita para espantar a terrível criatura, assustando Jó, que, cansado, estudava de madrugada.

O monstro antropomórfico que assombrava as noites de sono de Tiago, assumindo parte da forma do pai e também de um lobo, de modo não consciente revela temores do garoto. Antes, diante da brutalidade de Francisco e da ameaça de seu comportamento austero, essa figura lendária ligava-se ao medo que o menino cultivava em si do patriarca de sua família. É por isso que, com a morte de seu progenitor, o lobisomem deixa de assombrá-lo todas as noites. Com os rumores da revolução e a presença de tropas nas ruas, o pavor reacende-se no íntimo do menino e transmuta-se em uma fera horrenda que, ainda que tentasse não assustá-lo naquele momento, inevitavelmente apavorava-o. A mudança do regime político em Portugal naquele período, além de afetar diretamente a vida de sua família, que pertencia à aristocracia rural alentejana, possibilitou uma movimentação de pessoas e militares atípica nas ruas que o assustara. Ainda que não se note de imediato que aquele acontecimento histórico alterara vários âmbitos de sua vida – como podemos observar quando lemos os desabafos dos demais personagens em páginas de diário ou cartas –, é possível perceber que, em um nível mais profundo do discurso, o lobisomem é a representação de seus



medos diante do desconhecido ao deparar-se com o que sucedera em 25 de Abril de 1974 no país.

Meses após a Revolução dos Cravos, instaura-se, paulatinamente, um profundo fatalismo que acompanha todos os personagens. Como o nome da segunda parte já sugere, trata-se de um “Setembro Negro”, que nasce sob o luto do anúncio do suicídio de Moisés e da descrença de um povo em dias melhores. É durante esse período, inclusive que Jó faz um pedido para um amigo imaginário: “Pip, salva-me do carrasco, *afasta de mim este cálice*”<sup>42</sup> (FARIA, 1986, p. 108 – grifo meu). O menino, por sinal, teme todos aqueles que possam, de alguma forma, tirar proveito durante o período de instabilidade que havia se instaurado.

Esse segundo momento da narrativa inicia-se com uma carta escrita por JC, já a bordo de um navio rumo a Portugal, datada de 12 de setembro de 1974; e encerra-se com uma correspondência enviada por Estela ao marido no dia primeiro de outubro do mesmo ano. Nesse segmento do romance, os escritos e os monólogos de e sobre os personagens constroem, pouco a pouco, uma atmosfera de pessimismo que culmina no seu ápice em um evento ocorrido em 28 de setembro de 1974, dia conhecido também, conforme Kenneth Maxwell (2006), como Maioria Silenciosa, que marca uma iniciativa de alguns setores mais conservadores da sociedade portuguesa – do qual participavam civis e militares – em apoio ao General António de Spínola, então presidente da República Portuguesa. O ato, historicamente, visava o reforço da posição política do governante, que defendia algumas ideias bastante impopulares naquele período, como, por exemplo, a exaltação das guerras coloniais na África lusófona (MAXWELL, 2006).

Não muito diferente do “Setembro Negro”, os “Idos de Março” também se encontram repletos de missivas melancólicas e, por vezes, indignadas diante do cenário que se via, naquele momento, no país. O nome dessa terceira parte, assim como a anterior, também se refere a uma data que marcou negativamente o período de transição do governo provisório para um efetivamente democrático: 11 de março de 1975. Em tal dia ocorreu uma tentativa de golpe de Estado dirigida por António Spínola (SECCO, 2004). Inclusive, no romance, a primeira carta que se vê nesse terceiro momento é de João Carlos e está datada assim: “Lx,

---

<sup>42</sup> O trecho grifado, além de retomar algo que, segundo os Evangelhos, fora dito por Cristo quando este estivera em Getsêmani, também lembra, pela ambiguidade que revela, parte do refrão da música *Cálice*, composta por Chico Buarque de Holanda e Gilberto Gil, interpretada em 1973 e lançada oficialmente em 1978. Seria esta palavra, além do objeto utilizado na Santa Ceia e do fardo que simboliza no discurso de Jesus, também um “cale-se” que ainda, apesar da Revolução, o governo provisório impunha? É possível. Principalmente quando levamos em consideração o frágil momento de transição e tentativas de golpes pelos quais Portugal passou (SECCO, 2005). Aliás, devemos considerar, além disso, que na obra fariana, esta não é a primeira vez que o autor faz uso de jogos de palavras e sonoridades.

11-3-75” (FARIA, 1986, p. 140). O livro, por sinal, encerra-se com um fragmento de uma correspondência remetida a JC escrita por Marta no penúltimo dia desse fatídico mês.

Como se vê, três períodos políticos importantes no início do processo de redemocratização do país norteiam o terceiro volume da *Tetralogia*. É a partir do desencanto em relação àquilo que se realizou – ou não – tanto em Portugal quanto na África ao longo do regime ditatorial e ainda após ele que o questionamento acerca da força heroica do povo português ganha ainda mais espaço nesse romance. Instaure-se uma crise identitária pós-revolução e, diante disso, o livro das “[...] paixões nacionais [...]” (LOURENÇO, 1999, p. 57) lusitanas, tantas vezes evocado nos momentos em que o orgulho coletivo lusitano encontrava-se ferido, é retomado. No entanto, estigmatizado por ter sido utilizado à exaustão em favor da afirmação do antigo regime, em muitas obras escritas na segunda metade do século XX, subverte-se *Os Lusíadas* – não só em Almeida Faria, mas também em Lídia Jorge, António Lobo Antunes e Manuel Alegre, por exemplo – em função de um “[...] esvaziamento do halo épico e da grandeza de que se vangloriava a nação” (CARVALHO, 2013, p. 15). Para Jane Tutikian:

O que se evidencia, no final da década de 70, paralelamente ao esforço de construção da democracia, é a degradação em todos os níveis, num espaço marcado pela necessidade de renovação de determinadas utopias e de mitos, pela crise geral de valores que traz consigo a crise da identidade. (TUTIKIAN, 1999, p. 94)

D’*Os Lusíadas*, em *Lusitânia*, Almeida Faria retoma imagens das batalhas dos portugueses contra os árabes, ao buscarem dilatar “a Fé, o Império e as terras viciosas” (CAMÕES, 2010, p. 11), da coragem e da força lusitana, no período das navegações; e o episódio no qual surge o Velho do Restelo. Logo de início, numa carta escrita por João Carlos, em Veneza, endereçada aos seus pais, há uma breve explicação de como ele fora parar na Itália. Durante o seu relato, passagens que se remetem ao épico camoniano podem ser observadas:

Descemos então para o barco de Cacilhas, contra as ondas a quilha em direcção ao mar, e a brisa deu a Marta vontade de chorar; não de tristeza; de raiva. Andam estragando tudo, um dia até acabarão por pôr de parte essas arcaicas barcaças que, numa regata de vapores, decerto não ganharão o prémio, contudo conquistaram um lugar na mitologia da cidade. *São o que nos resta das descobertas e viagens, do apregoado império e seus naufrágios, dos sublimes sucessos, dos desastres em má hora anunciados por um velho de venerando aspecto, que ficara entre as gentes no cais, postos em nós os olhos, meando três vezes a cabeça, descontente, a voz pesada um pouco alevantado, que nós no rio ouvimos claramente.* (FARIA, 1986, pp. 11-12 – grifos meus)

Ao embarcar para um destino incerto que o levasse para o mais longe possível da casa dos pais e ver as “[...] arcaicas barcaças [...]”, um retrato de um Portugal triste, preso à mitologia dos tempos das navegações apresenta-se para JC. Para ele, são imagens decadentes que restam aos portugueses do período de glórias assinalado por Camões em seu épico. No trecho grifado na citação anterior, observa-se, inclusive, uma paráfrase de uma estrofe presente no Canto IV. Vejamos:

[...] Mas um velho, d'aspeito 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,  
 Cum saber só d'experiências feito,  
 Tais palavras tirou do experto peito [...] (CAMÕES, 2010, p. 184)

No entanto, em Almeida Faria, o mar é substituído pelo rio, o Tejo, e o “nós”, referente aos navegantes da esquadra de Vasco da Gama, passa a designar Marta e João Carlos, que já vivem em um outro Portugal, onde a antiga empresa heroica das navegações falira de vez. Para eles, inclusive, a voz daquele velho não representa um mero desatino, mas revela, de fato, “[...] desastres em má hora anunciados [...]” (FARIA, 1986, p. 12). Logo em seguida, JC, tenta mudar de assunto e escreve: “mas isto é outra estória, cómico-marítima, naquela parranceira trajectória nossa sobre o Tejo [...]” (FARIA, 1986, p. 12). Como se vê, o personagem remete-se ao episódio narrado, incluindo também a passagem da obra camoniana evocada por ele, como uma estória “[...] cómico-marítima [...]” (FARIA, 1986, p. 12) e, ao fazer isso, escarnece tanto de sua viagem, quanto da que fora consagrada, durante o Renascimento luso, pelo poeta-guerreiro português. Ademais, esse trecho também revela uma paródia do título do livro *História Trágico-Marítima*, no qual Bernardo Gomes de Brito reuniu e publicou em dois tomos, em 1735 e 1736, relações de notícias de naufrágios pelos quais passaram navegadores portugueses entre 1552 e 1602. Esta obra, por sinal, expõe os grandes perigos e tragédias a que estavam sujeitos todos aqueles que se aventuravam no mar desde a viagem de Vasco da Gama até o segundo ano do século XVI<sup>43</sup>.

Adiante, no meio de sua carta, o filho de Marina conta que, enquanto ele e sua namorada navegavam rumo a outras paragens, viu dois carros da marca “alfa-romeo” (FARIA, 1986, p. 12). Do segundo saiu muita “[...] gente de turbante e ar árabe [...]” (FARIA,

<sup>43</sup> Inclusive, n’*Os Lusíadas*, os infortúnios pelos quais passavam os navegadores encontram-se expressos por meio da voz do Velho do Restelo, no canto IV, entre as estrofes 94 e 104.

1986, p. 12). Destas pessoas, três saltaram para o barco e iniciaram uma luta violenta. Após ser golpeado, o jovem afirma ter perdido os sentidos e que julgou “[...] estar deitado num molhe de Mottlau junto à foz do Báltico” (FARIA, 1986, p. 12). Em seguida, questiona-se ironicamente em seu escrito: “[...] onde pesquei esta miragem?” (FARIA, 1986, p. 12). Ora, no Canto III d’*Os Lusíadas*, os portugueses navegam pelo “Sarmático Oceano” (CAMÕES, 2010, p. 100), que é justamente o Mar Báltico, perto do qual o personagem julga estar. Entre este espaço marítimo e o Tánais diz o poema camoniano que vive “estranha gente” (CAMÕES, 2010, p. 100), dentre as quais estão os muçulmanos. Curiosamente, o momento em que JC pensa estar nesse lugar coincide justamente com a anterior aparição dos indivíduos desconhecidos de aparência sarracena que tumultuam a viagem. Além disso, a ideia de representar árabes como potenciais inimigos a serem combatidos pelos lusitanos também está presente na grande epopeia nacional lusa, mas no romance fariano, os dois personagens portugueses não vencem a briga, mas são feitos de reféns, sendo salvos depois por um italiano chamado Carlo Italo. Dessa forma, tendo retirado a referência ao episódio do Velho do Restelo diretamente do que escrevera Camões em seu épico e, certamente, conhecendo bem esta obra, o jovem, diferentemente do que anuncia, sabe exatamente onde pesquisou a “miragem” narrada. Ao fim de sua missiva, o remetente ainda escreve:

Dirse-ia lusitano destino navegar mesmo contra a maré. Será castigo meu por não ter ido para oficial de marinha como a Mãe queria? Sempre afirmava: filho, ficava-te bem a farda. Estou a brincar, aliviado, instalado no palacete dum aristocrata que nos salvou dessa alhada. Ignoro pormenores, estou cansado, os olhos fecham-se-me devagar. É a terceira vez que hoje adormeço, parece número mágico como os três árabes, as três vezes que o velho abanou a cabeça à beira-Tejo.” (FARIA, 1986, p. 13)

Recusando-se a navegar pela pátria como um marinheiro português, assim como Marina desejava, JC foge das amarras da família, do seu fado enquanto herdeiro da aristocracia rural alentejana, do lusitano destino de persistir lutando por algo que se deseja mesmo que todas as circunstâncias apontem para uma atitude contrária. Fora por sua persistência que os portugueses outrora, ao atravessar, finalmente, o Cabo das Tormentas tornaram-se vencedores: navegando contra a maré. No entanto, a mesma obstinação que trouxera glória para o país, afundava-o, pouco a pouco, em pleno século XX, com as guerras coloniais, e até mesmo quase quatrocentos anos antes, com a fatídica baralha de Alcácer-Quibir, que pôs fim na vida de Dom Sebastião.

Sobre *Os Lusíadas*, Eduardo Lourenço (1999), ao citar o autor da *História de Portugal* afirma que este livro não era “[...] mesmo em sua época, para Oliveira Martins um livro de glória, um livro verdadeiramente solar, mas antes o memorial de um povo em declínio e

prometido à morte” (p. 61). Isso porque, segundo o historiador oitocentista e também como já foi mencionado em outra sessão deste trabalho, no período em que se publica essa obra o poderio marítimo português iniciava sua derrocada. Para Martins (1987) e também Fernando Namora (1983), por mais que Camões, ao longo do tempo, tenha se convertido em um mito cultural negativo, a culpa não está nele, mas nos próprios portugueses:

Camões não tem também culpa de ter sido transformado em símbolo de orgulhos nacionais, em diversos momentos da nossa História em que esse orgulho se viu deprimido e abatido. Claro que esse aproveitamento não teria sido possível se ele não tivesse escrito *Os Lusíadas*. Mas o restituir a quem o podia ler e o podia sentir mais fundamentalmente um pouco de confiança nas horas difíceis é um acto de caridade, essa virtude que não é só cristã porque é, desde antes do cristianismo, a própria essência da civilização – a solidariedade humana quando a dor nos fere. (NAMORA, 1983, p. 32)

A segunda – e, por sinal, longa – carta transcrita em *Lusitânia* pertence à Marta, que, como seu namorado, informa à sua mãe sobre seu paradeiro e relata os acontecimentos que a levaram a Veneza. No entanto, diante daquela nova realidade, ela reage de modo contrário a JC, pois diferente dele que, à medida que o tempo passava, entusiasmava-se com a nova aventura, a jovem, em um primeiro momento, sente falta de tudo o que deixara para trás:

Eu estava mais que consolada, sobretudo quando JC começou a acordar de vez com o ar do mar, muito espantado por se encontrar a milhas psicofísicas do nosso passeio às três da tarde. O entusiasmo dele não alcançava o meu, que dei por mim a recitar «esta é a ditosa pátria minha amada» e semelhantes disparates, eu que dantes vomitava ao ouvir tais chavões nacionais. (FARIA, 1986, p. 19)

Como se pode notar, Marta recita o primeiro verso da vigésima primeira estrofe do Canto III d’*Os Lusíadas*. A ditosa pátria, no poema, é Lusitânia, filha de Luso e neta de Baco. Além disso, esse mesmo trecho está presente no Estandarte Nacional de Portugal. Diante da repetição desse chavão nacional, a moça espanta-se, pois, outrora, repelia qualquer citação desse tipo. Todavia, ela recorre a isso de início por sentir dificuldades de acostumar-se àquele novo ambiente em que passara a viver. Ainda nessa carta, a namorada de JC, apesar de redigi-la exatos dez dias antes da Revolução dos Cravos mostra-se incrédula na consumação de um evento desse tipo: “se um dia chegar a revolução que ele [João Carlos] diz defender, terá alguns contratemplos” (FARIA, 1986, p. 18). Ademais, mesmo considerando uma leve possibilidade de tal coisa acontecer, a personagem revela-se pessimista e pensa, de imediato, nas adversidades que viriam com a reforma política.

Ao longo da primeira parte do romance, JC resiste o quanto pode a voltar a Portugal. Nem mesmo a notícia da morte de Francisco, que ocorrera exatos quatorze dias antes do 25 de Abril, mostrou-se suficiente para que ele retornasse à pátria, apesar das insistências da mãe.

Com a fuga do filho e o posterior assassinato do marido, Marina, de personalidade frágil, abala-se ainda mais, pois não sabe como cuidar dos negócios da família sem a ajuda de um homem. Ademais, era João Carlos que, na ausência do pai, auxiliava na administração da herdade. É da seguinte maneira que a então matriarca da família dá notícias do esposo ao filho:

O funeral foi domingo de páscoa dita de Ressurreição, a contradição desta palavra me dói como facada. Agora, com a tua carta, começo a despertar numa apatia que se diria sono se não fosse a consciência de dormir. Acordo aos poucos temendo acordar de todo. Ao menos já não pode a carne inabitada ser vítima de novo de violência, do bisturi brutal do queixo ao ventre. (FARIA, 1986, p.25)

Contraditoriamente, o Domingo de Páscoa não é um dia de Ressurreição nos Cantares, mas de luto. De semelhante modo, o que sucedeu após a Revolução dos Cravos não fora redenção, mas sofrimento que abatera a todos em maior ou menor grau. Sendo assim, como se sabe, o projeto inicial de Almeida Faria ao oferecer uma simbologia baseada no feriado cristão a cada um dos três romances do que seria a *Trilogia Lusitana* fracassa, pois, em 1974, Portugal não ressuscita como o Senhor Morto. Na segunda parte de *Lusitânia*, inclusive, João Carlos escreve para Marta dizendo que:

[...] Dantes desejava casar tarde, com menina bonita, rica, prendada, que não exigisse demais. Agora dei a gostar de ti com uma fúria compacta, antiquada, parecida à das novelas de cavalaria. Tudo bem, só que não contava com esta separação súbita, brutal, este andamento do que deveria ser ressurreição e afinal vem sob a forma de dança da morte. (FARIA, 1986, p. 119)

Antes do 25 de Abril, em resposta à carta em que a mãe anunciara a morte de Francisco, JC escreve afirmando crer que a discussão que tivera com o pai antes do rompimento pareceu-lhe simbólico pela necessidade que ele tinha de romper, enfim, com tudo aquilo que lhe fazia mal. Desejava também ampliar seus horizontes, ver além daquilo que encontrava no âmbito familiar e no próprio Alentejo. Nada disso, para o rapaz, seria possível sem uma ruptura dolorosa e imediata como aquela:

[...] O Pai tornou-me constante presa da má consciência por trair os vossos esquemas e desejos do que seria bom para mim. Agora parto do princípio de que é preciso desrespeitar, destruir totalmente esse universo fechado, essa vossa asfíxia.

[...]

[...] não irei já para aí, primeiro por não ter dinheiro, segundo porque me seria um sacrifício destituído de sentido, terceiro por querer ver até que ponto, até quando consigo cortar com esse vosso mundo. (FARIA, 1986, p. 41)

Não é de bom grado, como se pode supor, que Marina recebe a carta do filho. Acusando-o de comportar-se como alguém fechado em si mesmo e que, além de não ter amigos, no fundo, pretendia “[...] ser incompreendido, vítima da estupidez alheia” (FARIA, 1986, p. 64), a mãe escreve-lhe dizendo que, ao contrário do que ele pensava, os pais não eram os únicos culpados pelos problemas em família. Francisco, a seu ver, não tinha uma boa convivência com JC por falta de espaço, graças as manias consideradas por ela estranhas que o rapaz apresentava. Ademais, em sua correspondência, a viúva relata sérios problemas financeiros. Diante de tudo o que se passa, o presente converte-se em um pesadelo que só o refúgio no passado ajuda-a a suportar:

O presente tornou-se um pesadelo que a tua carta ajudou a escurecer. Falta-me dinheiro para pagar direitos, vamos vender os Cantares para enfrentar despesas. Refugio-me no passado para sobreviver, resta-me recordar, prefiro lamentar o que foi a nossa casa nas grandes festas de outrora quando as divisões enormes se tornavam pequenas para tanta gente. (FARIA, 1986, p. 64)

Diferente da mãe, André e Arminda reagem bem aos novos tempos que parecem estar por vir apesar de todos os demais contratempos. Animados, os dois irmãos dão as boas-novas a JC e a Sónia. Ela, inclusive, no dia três de maio de 1974 escreve para a sua amiga angolana: “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, com tudo que isto implica.” (FARIA, 1986, p. 66). Confiante em um futuro melhor dentro de seu próprio país a irmã aconselha, em uma correspondência, que João Carlos retorne por não ver mais sentido em ele dar continuidade à sua fuga de Portugal após a Revolução:

[...] Acho que, em vez de ser eu a partir como me aconselhas, deves ser tu a fazê-lo, não só por causa da morte do Pai, também porque a ditadura já não dura. Se andamos a lutar pelo fim dela, não tanto quanto Samuel mas o bastante para te zangares com o Pai, não faz sentido ficares num exílio voluntário agora que os exilados vão voltar, segundo parece mais provável. (FARIA, 1986, p.43)

Arminda e André chegam até a enviar uma “carta-ultimatum” (FARIA, 1985, p. 73) para o irmão. No entanto não são as boas notícias e o entusiasmo perante a queda do governo de Marcello Caetano, mas a crise financeira que se instaura sobre os latifundiários – classe à qual pertence a sua família – Pós-Revolução, as ameaças sofridas por eles e a instabilidade política que apavora os seus que o faz regressar cinco meses depois – e sem aviso – para Portugal. A segunda parte do romance, por sinal, já se inicia com uma carta do rapaz endereçada para Marta em Veneza. Na sua correspondência, ao deparar-se com um país

caótico, pergunta-se: “[...] fez-se a revolução para isto? OU POR CAUSA DISTO?” (FARIA, 1986, p. 84). Além do mais, o cenário político lusitano parece-lhe desolador:

Destroços à minha volta: *tempo de gente cortada*, enganada, nas mãos dos políticos que comem a carne e deixam os ossos, quem lhes há-de volver, e quando, o roubado há gerações? Os fariseus não andam a ver navios, quem os topa sou eu e estes tristes abanando a cabeça, descontentes, ao ritmo deste trilho. (FARIA, 1986, p. 85 – grifo meu)

Na citação anterior, um verso de Carlos Drummond de Andrade do poema *Nosso Tempo*, que está grafado ao fim de *Cortes*, repete-se. Houve a Revolução, mas o “tempo de gente cortada” não cessara, pelo contrário. Carta a carta, JC escreve à Marta sobre o fato de tudo estar muito parecido ao que fora antes do 25 de Abril, talvez até pior. O povo sentia-se, segundo ele, enganado e sofria nas mãos de líderes políticos que não pensavam em mais nada a não ser em si próprios. Para Arminda, que namorava um operário, um revolucionário convicto contra a vontade de seus pais, a queda do governo de Marcello Caetano, ao contrário do que imaginara, não servira para tornar seu relacionamento melhor. Samuel, inclusive, passara a evitá-la por receio de ser visto ao lado de uma mulher pertencente à aristocracia rural alentejana.

Para Moisés, que, segundo Jó, era “[...] de fraca fala, com um saber só de experiências feito [...]”. (FARIA, 1986, p. 32), tudo o que estava acontecendo no país era muito confuso e o engajamento político dos mais novos, como Arminda, era inútil. Acostumado a servir e a sofrer na vida, o ex-vaqueiro, já idoso e cansado de viver, ia à Igreja sempre para defender-se “[...] do demo [...]” (FARIA, 1986, p. 36) por causa do desejo de morrer que, há muito, acompanhava-o. O trágico fim do chefe – em função do qual existia após ficar viúvo e perder, ao mesmo tempo, o único filho – servira para reacender essa vontade de dar cabo de si mesmo. Em um monólogo seu presente no capítulo nove, conta que já participou de uma guerra e que também viu “[...] o destino imperativo de quem sofre e quem se fina” ((FARIA, 1986, pp. 36-37) por muitas vezes. De todos os sofrimentos que viu duas coisas ficaram em sua mente: a perda da mulher e o assassinato de Francisco. Diante disso, uma questão, já presente em *Cortes*, ressurge: “[...] a morte será a mesma para o patrão e para mim? [...]” ((FARIA, 1986, p. 37).

Moisés enforcara-se e fora encontrado no estábulo por Estela, que se apavorou profundamente com esta cena. Ao refletir sobre o que fizera o ex-vaqueiro pelo qual tinha bastante carinho e amizade, Tiago, abalado, tenta compreender as razões que o levaram a tomar uma atitude tão drástica. Aliás, o artifício usado pelo criado a fim de matar-se remetera



o menino a outra cena conhecida na literatura universal: o suicídio de Judas Iscariotes. Em seguida, ele se questiona: “[...] mas se Moisés se enforcou por lhe gritarem criado do patronato, também se sentia Judas? De que Jesus?” (FARIA, 1986, p. 101-102). O fato, nesse caso, é que, com a morte do patrão, a conseqüente perda de sua função, visto que a herdade foi, mais tarde, vendida; e a sua não identificação com os novos tempos que estavam anunciando-se, quase nada lhe restara.

Após uma ditadura de quase cinquenta anos e uma vida toda de servidão, Moisés já não sabia viver de outra maneira. Não lhe interessava o discurso sobre o heroísmo das guerras ou da Revolução. Ambos mostravam-se, para ele, negativos e igualmente sem sentido. Ele era um homem da práxis. Não lhe apetecia fazer conjecturas sobre ideologias de outrem. Possuía um posicionamento contrário ao combate armado, pois já passara por um e, por isso, sabia de seus males principalmente para os soldados, que lutavam por interesses alheios, nunca pelos seus.

Dentre os mais jovens, os menos entusiasmados com a Revolução são Sónia e JC. Arminda, no capítulo vinte, remete-se, inclusive, ao 25 de Abril como uma “[...] heróica jornada [...]” (FARIA, 1986, p. 65). André, por sua vez, escreve para a sua namorada angolana dizendo sobre este mesmo dia: “eu, que costume distanciar-me em relação à multidão, desta feita não resisti ao fascínio da festa, pura ilusão, unidade fictícia, terminada apenas os interesses de cada grupo começarem a minar o corpo social.” (FARIA, 1986, p. 61) Em face disso, a jovem africana responde-lhe:

Querido André,

não sou ingrata, sou exacta. Fiz bem em partir e tu farias melhor se viesses ter comigo em vez de escreveres *cartas de amor, como as outras, ridículas*. Amor e revolução não são para sobre eles escrever. São para se fazerem enquanto é tempo. (FARIA, 1986, p. 77)

Como se vê, a promessa de mudança não é o suficiente para convencer Sónia, pois, para ela, ações valem muito mais que meras palavras. João Carlos, em Portugal, aconselha Marta a não acreditar em tudo o que lê acerca dos bons ventos que pairam sobre o país após a Revolução dos Cravos. No entanto, ao contrário de sua cunhada, sua descrença em relação ao destino do país não é total, mas parcial, pois, apesar de tudo, ainda julga “[...] necessário mudar o mundo que não quer mudar muito [...]” (FARIA, 1986, p. 91). Vejamos um trecho da referida carta:

[...] Fia-te nos santos e não corras, é irónica vox populi: não te fie demasiado nos cortes com o passado, cenário operático. Começas a tomar gosto aos valores antigos, aos que persistem, desligando dos destinos desta nave que ora ala para vante de barlavento, ora descai para sotavento e nós com ela, nós cá dentro perdidos no escuro do cu do mundo, só servindo para limpar o dito aos ricos. (FARIA, 1986, p. 90)

Já na segunda parte do romance, como foi comentado, a situação dos personagens torna-se pior. É um setembro de trevas com pouca perspectiva de melhora para todos, independentemente da classe social, faixa etária ou nacionalidade. Após o fim das conquistas territoriais e dos grandes lucros gerados pelo comércio marítimo, os tempos em que o país fez-se próspero em face ao restante da Europa findavam-se. No presente vivido pelas pessoas retratadas no livro, nenhum indivíduo conseguia encontrar um caminho para si e muito menos para o país. Por sinal, cada um deles, apesar de possuir uma conexão visceral com o ranço nacionalista lusitano, age, na obra, de acordo com seus interesses individuais. João Carlos, por exemplo, revela à sua irmã em carta que, apesar de estar ciente de que o país e a família precisavam também de si, fugia desse tipo de responsabilidade:

Se mostrares ao Samuel a minha alienada missiva ele vai-te falar de literatura burguesa, estoy [*sic*] lixado; a minha fuga à realidade nacional, enquanto a pátria precisa de mim, é típica do meu individualismo doentio; não falando da traição à família, vaca sagrada que nenhum partido ousa atacar. (FARIA, 1986, p. 57)

No “Setembro Negro”, que “[...] mete medo” (FARIA, 1986, p. 97), o barco é utilizado como uma metáfora quatro vezes. Na primeira parte do livro, cada capítulo possui uma breve nota introdutória que situa o leitor acerca do seu conteúdo. A mesma estratégia é utilizada pelo autor também na segunda e terceira fração da narrativa. Em três cartas de João Carlos há títulos inseridos pelo narrador que afirma que ele está “[...] a bordo do barco para o barreiro [...]” (FARIA, 1986, p. 83), em um “[...] barco encalhado [...]” (FARIA, 1986, p. 88)” e que também é um “[...] naufrago do barco cada vez mais encalhado [...]” (FARIA, 1986, p. 118). Em contrapartida, narra-se que Arminda, na qualidade de passageira involuntária, escreve uma carta “[...] do mesmo barco [...]” (FARIA, 1986, p. 92) que JC.

A imagem do barco, além da clara relação que estabelece com *Os Lusíadas* e o referido mitificado passado glorioso das navegações, interliga-se ao andamento da vida dos personagens e também ao próprio Portugal que, como uma embarcação, seguiu rumo a um barreiro e, em seguida, estagnou-se de uma vez por todas. João Carlos, como vimos, também é referido como um naufrago em uma nau ainda mais encalhada. Por sinal, um objeto desse porte ao encalhar não é retirado com facilidade de onde está e lançado às águas. De semelhante modo, também se fazia necessária muita força e vontade para o país seguir um

bom rumo. No entanto, em razão do caráter do povo, acostumado a lamentar mais que agir, conforme se vê na narrativa, o cenário negativo não se altera. A exemplo disso, temos, na narrativa, Marina, que se recusa a tomar qualquer tipo de atitude mesmo para salvar si própria:

A revolução começou há meses e pesa-me já uma eternidade. Afundo-me na fossa do luto, numa fuga que me permite não enfrentar realidades duras demais para aceitá-las. Refugio-me em tudo que me possa ajudar a não olhar, não ver o que se passa. (FARIA, 1986, p. 120)

Em carta ao namorado Samuel, Arminda revela uma percepção bastante negativa que ela tem do que será o fim do processo revolucionário e afirma torcer para que seu amado e todos aqueles que estavam profundamente envolvidos por razões ideológicas com este ato político não tenham, como o criado que se suicidara, um fim trágico. A moça prevê que, no futuro, virá uma desilusão em massa e que: “[...] então, hão-de sentir faltar-lhes terra debaixo dos pés, iguais ao pobre Moisés, cansado desta guerra psicológica e não só; hei-de ouvi-los gritar aqui-d’el-rei, mas el-rei não há mais, ninguém os ouvirá [...]” (FARIA, 1986, pp. 92-93). Para ela, com a decepção vindoura, clamarão pelo herói messiânico lusíada Dom Sebastião, assim como comumente se faz em momentos de crise: recorre-se aos mitos nacionais. Todavia, tudo será em vão, pois nada restará e não há nada que possa salvá-los do que está por vir.

Por sinal, a *Tetralogia Lusitana*, como um todo, segundo Lílian Jacoto (2005), situa-se em um momento em que ocorre uma profunda crise de valores, a qual se deve à repressão ao longo do regime ditatorial e ao “[...] período de interstício trágico que sucedeu à Revolução [...]” (p. 152). Conforme a autora, os quatro romances convidam-nos a realizar uma reflexão crítica sobre as figuras que representavam o poder na sociedade patriarcal portuguesa daquele período, onde, geralmente, apenas os homens tinham voz:

Admitindo, pois, que a crise da autoridade seja um *leitmotiv* dessa obra, e considerando a análise que fizemos das imagens presentes nos romances, constatamos um papel essencial da ficção de Almeida Faria que não só dá um sentido particular à sua saga, mas também aponta, ao ficcionista, um lugar marcado naquela ambiência literária que, no início deste trabalho, alcunhamos *maldita*. Sob o prisma dessa análise, seu papel seria o da desmistificação incisiva do “Salvador da Pátria”, uma imagem genérica de autoridade, ancestral e constante no inconsciente lusitano. (JACOTO, 2005, pp. 152-153)

O ideal de um heroísmo salvacionista com raízes messiânicas é contestado ao longo da saga lusitana. Na ficção de Almeida Faria da qual estamos tratando neste trabalho, isso se dá

por duas razões simples: primeiramente, fora em nome dessa concepção que a ditadura perdurou por quase cinco décadas em Portugal; em segundo lugar, ao longo dos séculos, a espera de um herói salvador ou o cultivo desse tipo de imagem não levava os portugueses a lugar algum até então. Sobre isso, em carta João Carlos escreve à Marta: “[...] governos ditos de salvação nacional instauram o salve-se-quem-puder, não nos salvam nem nos valem, tratam deles e dos seus. Que esperar? [...]” (FARIA, 1986, 124). Além disso, o Montemor-o-Novo, ou Montemínimo, como é designado ironicamente pelo narrador, é apenas o cadinho, um pequeno pedaço de chão onde se mesclam os mesmos problemas que assolam todo o país, como reflete JC:

[...] o micro Montemínimo é apenas o cadinho, coitadinho. Na minha infância havia uma costureira cuja expressão preferida era «coitadinho», querendo assim manifestar a ternura que tinha por tudo. Essa palavra, ou antes essa pieguice, exprime a autopiedade dum povo desemprego desde Vasco da Gama, chegando de novo ao inultrapassável Cabo Não. Os partidos todos têm boca cheia de independência nacional, sabem que mentem com todos os dentes, mas o que seria do nosso amor próprio sem essa mentira piedosa que nos ajuda a sobreviver, póstumos de nós mesmos? (FARIA, 1986, p. 145)

A viagem de Vasco da Gama fez-se o maior ato de heroísmo lusitano pelas mãos do poeta-guerreiro. O povo português aprendera a cultivar a memória das grandes navegações, mas esquecera de buscar novos ideais quando o sonho imperial desfez-se. Em Faria, o fatalismo, o saudosismo, o ceticismo e o conformismo – mesmo diante de situações que pedem soluções severas e definitivas – estão entranhados culturalmente na nação lusitana. Ademais, a movimentação que se viu nos primeiros momentos da Revolução fora apenas curiosidade ou capricho que, em pouco tempo, acabara:

Um ano de revolução permanente, ardentemente sonhada por nós leitores de Lev, começa a fatigar a burguesia que no início a ela aderiu por curiosidade ou simples desejo de mudar, como se fosse novo vestido ou penteado. Agora volta a vir ao de cima o nosso secular cepticismo, indiferença, fatalismo, transformado em gesto nacional o encolher-de-ombros de outrora conhecido. A fase de inspiração coletiva luta agora contra as forças da inércia. (FARIA, 1986, p. 140)

O que restara séculos após as descobertas e viagens fora um povo habituado à inércia. A necessidade de lutar contra esse tipo de comportamento é bastante clara para João Carlos, Arminda e André, ao longo de suas cartas. No entanto, apesar destes personagens portugueses serem nitidamente os mais politizados em *Lusitânia*, eles também pouco fazem, pois se ocupam em maior parte em discutir sobre como agir. Do lamento saudosista de Marina e

Moisés ao discurso engajado dos mais novos, o que se vê são as mesmas coisas: muitas palavras, mas poucas ações efetivas para sanar seus próprios males e os do país.

### 3.2. A MEMÓRIA HEROICA DO POVO LUSITANO DIANTE DE UM HISTÓRICO COLONIAL CONSIDERADO VERGONHOSO

A partir da África lusófona na segunda metade do século XX – principalmente de Angola, onde vive Sónia, africana e filha de colonos portugueses –, realiza-se, em *Lusitânia*, uma contraposição com o cenário pós-revolucionário lusitano. Ademais, com as imagens descritas pela namorada de André em cartas assinadas em Luanda pode-se observar o cenário desolador causado por anos de guerra entre colônia e metrópole. Tais notícias chegam a Portugal também por meio de jornais.

Sónia, por sinal, em uma das cartas escritas para André, questiona se este havia abandonado o serviço militar enquanto ele ainda estava sendo considerado algo heroico e glorioso. Para ela, isso se deve ao fato dos povos terem memórias curtas, esquecendo, assim, facilmente das atrocidades realizadas nas mais diversas colonizações:

Conta-me tu como a vida te corre, se saíste da tropa nesta altura em que ela se chama heróica, gloriosa, etc., confiante na curta memória dos povos, na dialéctica da história, noutras histórias. Ainda bem. [...] Aconselho-te a ler Capello e Ivens para te familiarizares com a paisagem, para entenderes a boa-consciência colonial. (FARIA, 1986, p. 79)

Como se vê, a moça indica para o namorado a leitura dos relatos de viagens de Hermenegildo Capello e Roberto Ivens, ambos oficiais portugueses que participaram da exploração da África no século XIX, para que ele compreenda melhor o que ela chama ironicamente de “[...] boa consciência colonial [...]”. Na realidade, Sónia sugere em suas cartas que o comportamento de Portugal em relação à África fora predatório no passado e que, no presente, não deixara de ser. Não há nisso tudo, para a personagem angolana, nada de que o país possa, de fato, orgulhar-se, pois não havia heroísmo em matar e roubar as riquezas de milhões de pessoas por séculos.

Através das informações ditas pelos personagens e da transcrição que eles fazem em suas cartas de *slogans* utilizados pelos militares no antigo regime e das mensagens de protestos escritas contra a guerra na África nas ruas, insinua-se o país que está mais para assassino de homens africanos e de seus próprios soldados em um combate armado

desgastante que para uma nação heroica. Além das notícias que vem do além-mar, há também outro fator angustiante: os soldados portugueses que retornavam com seus membros amputados. Isso quando não voltavam para as suas famílias mortos, dentro de caixões de chumbo. Ademais, Kenneth Maxwell (2006) relata que os movimentos pela independência africanos receberam apoio político e financeiro de vários países, como China e os Estados Unidos da América, por exemplo. Segundo o autor, havia também, por trás dos longos anos de batalha entre a metrópole e suas colônias, interesses comerciais de diversas nações estrangeiras.

Além de tudo o que fora mencionado, existia também o fato de que as tropas portuguesas eram compostas por homens cada vez menos preparados para o combate. Aliás, na década de sessenta, como afirma Lincoln Secco (2005), eram incorporados às Forças Armadas lusitanas até mesmo jovens defensores de ideologias de esquerda que, obviamente, eram contrários ao governo e às causas defendidas por ele. Em *Lusitânia*, inclusive, observa-se que André alistara-se no exército a contragosto e que JC tentava, a todo custo, fugir da carreira militar. No entanto, numa carta presente em *Cortes*, o namorado de Sónia confessara a ela que, caso fosse convocado para participar da guerra na África, fugiria. A destinatária, por sua vez, em *Lusitânia*, afirma em uma de suas correspondências:

Nasci e cresci ao lado de colonos pobres, mesmo assim favorecidos pelo sistema que defendia do perigo que perseguia os colonizados por todo o lado, indefesos perante as leis alheias, sem lei, e quantas vezes em mãos dos fora-da-lei. Tu lamentas, claro, não podes mudar nada, esta não é a tua terra, não contribuístes para que as coisas chegassem a tal estado, não colaboraste senão aceitando começar o serviço militar de que estás disposto a desertar [...].(FARIA, 1986, p. 50)

Para Sónia, não é tão compreensível que André tenha aceitado servir ao exército português mesmo que ele se mostre disposto a escapar da carreira militar no futuro. Vivendo na pele os dilemas da guerra em Angola, a jovem – apesar de, por sua condição de filha de colonos portugueses, gozar de privilégios que outros que não estavam em condição semelhante à sua não possuíam – toma para si o lado dos africanos que, para ela, cobram apenas aquilo que lhes é de direito. A seu ver, por sinal, não há nada que possa justificar os males causados por Portugal em séculos de colonização na África.

Dos países africanos lusófonos recebe-se, no romance, uma série de notícias, como por exemplo: a morte de soldados portugueses na Guerra do Ultramar e a vinda dos retornados<sup>44</sup>,

---

<sup>44</sup> Esta foi uma designação dada aos descendentes de colonos portugueses que, após a independência da África lusófona (Cabo Verde, Moçambique, Angola, Guiné Bissau e São Tomé e Príncipe) foram para Portugal. Ao todo, estima-se que, entre 1974 e 1975, meio milhão de pessoas nessas condições foram integradas à sociedade

entre 1974 e 1975. De Portugal, em *Lusitânia*, remete-se também a um fato histórico que comoveu o país: a morte do soldado Joaquim Carvalho Luís, em 11 de março de 1975, durante um ataque, liderado pelo General Spínola, ao quartel RAL1. Essa ação, que deixou outros quinze homens feridos, fora a última tentativa desse líder militar a fim de dar um golpe de Estado para tomar o poder novamente.

No capítulo quarenta e um, há uma narração sobre como Jó viu o 28 de Setembro de 1974, outra data em que o General Spínola tentou implementar um golpe em Portugal. Narrada em primeira pessoa, essa parte possui, inicialmente, um caráter onírico e contém a aparição de um monstro do Antigo Testamento – Leviatã -, que tem a forma física de um crocodilo. Em seguida, surge uma série de perguntas e informações confusas para, logo depois trazer as seguintes palavras:

[...] Aí surge a notícia da manifestação dum soldado morto em África, correm a querer ver, entram na câmara ardente, um militar, recém-retornado, caminha para o esquife aberto, pega numa ligação do fio eléctrico que alimentava as velas, apanha um choque, salta possuído pela dança de S. Vito para cima do, soube-se depois, ex-camarada morto, treme um bocado até ser retirado, sem vida, e deitado de costas no soalho. A noiva de ambos chegou de copo na mão ao pé do caixão, a fumar sem falar, sendo o lema do estandarte militar:

SE DESANIMASTE... SEM QUEBRAR  
SE TEMESTE... MAS REAGISTE  
SE SOFRESTE... MAS NÃO TE LASTIMASTE  
SE DUVIDASTE... SEM DESCRER  
TU VENCESTE... SERÁS UM CHEFE (FARIA, 1896, pp. 125-126)

Na citação anterior sabe-se da morte de dois soldados – certamente portugueses –, um deles recém-retornado. O primeiro deles fora morto na África. Já o segundo, ao caminhar em direção ao caixão daquele que havia falecido, sofre uma descarga elétrica violenta por acidente e vem a óbito. O momento do choque, como se vê, é ironicamente descrito como o instante em que o combatente fez movimentos típicos da dança de São Vito, um distúrbio neurológico sob o qual um indivíduo realiza movimentos involuntários, compulsivos e contínuos. Após essa terrível cena, no enterro dos dois oficiais, uma mulher, que é designada como “a noiva de ambos” (FARIA, 1896, pp. 125-126), lê, próxima ao caixão dos mortos, o lema do estandarte militar, que traz uma clara mensagem de que, apesar de tudo o que ocorrera e de estarem mortos, ambos venceram. Contudo, como poderia haver vencedores numa situação como a que nos é narrada? Diante da morte, o discurso heroico, embora tente

---

lusitana. Por sinal, tendo em vista que a grande maioria desses indivíduos havia nascido e crescido em solo africano, sem nunca ter ido à metrópole antes, é curioso que se tenha nomeado este segmento de “os retornados”.

consolar a dor daqueles que perderam seus parentes, não altera os fatos: os guerreiros que perderam suas vidas e que, por sinal, nem nome possuem na narrativa, não voltarão a viver.

Além de tudo, salta aos olhos as diferenças tipográficas entre a narração do que sucedera aos oficiais e a transcrição do lema que fora recitado. Há maior destaque no discurso militar, que segue alimentando um ideal de heroísmo no combate armado, que nas duas mortes. Ao organizar-se desta maneira isso, o texto fariano sugere que, para aqueles que estavam no poder naquele período, a perda de soldados se faz menor quando se tem em mente os possíveis ganhos futuros na guerra. Por sinal, a repetição acrítica de chavões nacionais é algo que, ao longo de toda a *Tetralogia Lusitana*, reprova-se por meio da voz dos mais jovens. Ademais, sobre a concepção defendida no trecho em caixa alta da citação anterior de sacrificar-se por um bem maior, aguentar firme o que vier em nome da pátria, comenta Marta em uma carta enviada a JC em 30 de setembro de 1974: “artificial é o sacrifício, essa ideia repugnante cristã até ao nojo, esse falso valor em cujo nome se mataram milhões” (FARIA, 1986, p. 132). Inclusive, em uma parte da correspondência que André envia à sua namorada angolana, o rapaz transcreve os seguintes dizeres que, segundo ele, vira nas paredes das ruas:

NEM MAIS UM SOLDADO PARA ÁFRICA  
NEM MAIS UMA FREIRA PARA O CÉU

MORTOS DA VALA COMUM  
OCUPEM JAZIGOS DE FAMÍLIA

ABAIXO A EXPLORAÇÃO SEXUAL DA GALINHA  
CADA UM PONHA OS OVOS DE QUE PRECISA (FARIA, 1986, p. 105)

Na carta de André, dá-se um destaque a o que ele considera como “[...] os melhores escritos nas paredes [...]” (FARIA, 1986, p. 105). Estes, por sua vez, são alertas de que há uma profunda insatisfação popular que mobiliza cidadãos portugueses a protestar indiretamente contra a utilização de soldados lusitanos como bodes expiatórios do governo. Nesse sentido, o envio de militares para a Guerra do Ultramar revela uma exploração do povo e não uma missão heroica a ser cumprida por ele. Além da exposição das frases que avistara, o rapaz informa para Sónia que: “[...] esta escassa autoconfiança entre os 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 [...]” (FARIA, 1986, p. 104).

Além de tudo o que fora mencionado, Marta, em uma correspondência, traz outra perspectiva acerca de Portugal diante do colonialismo. Para a jovem, ao esquecer com



facilidade os crimes praticados em nome dos portugueses nas colônias africanas, o povo revelava um caráter belicoso, pois a sua omissão também contribuiu para que muitas mortes continuassem acontecendo:

Nem sequer somos tão pacíficos como queremos fazer crer, rapidamente esquecendo, por primária autodefesa, crimes coloniais de cinco séculos, os quais achamos melhor ignorar. E o homem morto na seara do teu pai? E a morte do teu pai, violenta apesar de talvez involuntária? Felizmente a revolução veio impedir que algum bode expiatório fosse julgado. Se a justiça existisse não haveria crimes. A morte desse soldado Luís narrada nos jornais, que outro a irá pagar? Alguém terá de morrer para vingá-lo. (FARIA, 1986, p. 143)

Sobre o soldado Luís, mencionado por Marta, João Carlos, em uma carta escrita no dia da morte deste oficial, afirma que essa vítima “[...] certamente não tinha nenhum interesse em ver-se transformado em herói [...]” (FARIA, 1986, p. 140), ao contrário do que queriam alguns. À última tentativa de golpe do General Spínola, a qual vitimizou o referido militar, o personagem dá o nome de “[...] brincadeira de mau gosto [...]” (FARIA, 1986, p. 140). Não só para JC, mas também para André, Arminda e Sónia, o heroísmo fabricado pelo governo lusitano antes, durante e após a ditadura, principalmente o que se relaciona aos feitos portugueses no Ultramar, era hipócrita e prejudicial, pois ceifara a vida de muitos, tanto a dos que pertenciam às tropas lusas quanto a dos que estiveram do lado oposto.

#### 4 CAVALEIRO ANDANTE: O PÓS-25 DE ABRIL E A DEMANDA DESAVENTUROSA LUSITANA

E com eles de nós se foi  
 O que faz a alma poder ser de herói.  
 Queremos ir buscá-los, desta vil  
 Nossa prisão servil:  
 É a busca de quem somos, na distância  
 De nós; e, em febre de ânsia,  
 A Deus as mãos alçamos.  
 Mas Deus não dá licença que partamos.

(Fernando Pessoa)

Livro que encerra a saga lusitana de Almeida Faria, *Cavaleiro Andante* foi publicado pela primeira vez em 1983. A obra possui sessenta capítulos que trazem: um prólogo, trinta e sete cartas trocadas entre os personagens, um trecho do diário de Marta, uma redação escrita por Tiago, um conjunto de insultos ouvidos por João Carlos na rua e um momento em que ocorre uma narração em terceira pessoa focada na figura de Jó. Nesse romance, Estela, que nas quatro narrativas anteriores possuía voz, passa a ser somente aludida pelos ex-donos dos Cantares. O mesmo ocorre com Samuel, do qual só temos notícias a partir de Arminda, JC e André; e com a Mãe de Marta, que além de não ter um nome próprio, surge apenas como uma destinatária de cartas enviadas pela filha.

Com um tom mais lírico que os dois títulos editados antes dele, o quarto volume da *Tetralogia Lusitana*, diferente dos demais, não se encontra tripartido. *Cortes*, como se sabe, apesar de não possuir marcações formais, como em *A Paixão e Lusitânia*, divide-se em acontecimentos vividos em três momentos do dia pelos habitantes da herdade: manhã, tarde e noite. Por sua vez, a narrativa publicada em 1983 se passa entre 02 de junho de 1975 e 30 de novembro do mesmo ano, o que é referente a quase seis meses completos.

Em *Cavaleiro Andante*, como o próprio título já sugere, algo antes não explorado por Faria aparece: elementos pertencentes a novelas de cavalaria. No entanto, dentre os três ciclos desse tipo de gênero literário, apenas o arturiano possui espaço. Afora isso, o Sebastianismo, que fora vagamente mencionado em *Lusitânia*, recebe maior espaço nessa narrativa<sup>45</sup>. Ademais, o arquétipo heroico lusitano presente em *Os Lusíadas* continua a ser evocado

<sup>45</sup> Por sinal, o mito histórico do rei Dom Sebastião é retomado em *O Conquistador*, romance publicado sete anos mais tarde por Almeida Faria (1990). Nessa obra, sugere-se – ao unir o mito histórico sebastianista o mito literário do Don Juan – que o monarca Desejado pode ter reencarnado em um homem também chamado Sebastião não para conquistar territórios, como previa as profecias de Bandarra, mas sim mulheres.

também<sup>46</sup>. Todos estes elementos reunidos nessa obra mostram-se essenciais para a subversão do heroísmo luso. Cada um deles possui um caráter épico e estão muito presentes na literatura e na cultura, de modo geral, portuguesa. Discutiremos mais sobre isso adiante.

Ao compararmos o quarto volume da *Tetralogia* aos demais, nota-se que ele possui maior volume de páginas. Por sinal, vale ressaltar que as três primeiras narrativas da saga alentejana possuem cinquenta capítulos cada uma – o que demonstra, aliás, certo rigor formal por parte do autor –, ao passo que o romance que as sucede tem dez a mais. O caráter polifônico presente nos títulos anteriores é mantido também neste. Inclusive, é em *Cavaleiro Andante* que o quantitativo de vozes femininas que narram acontecimentos sob o seu ponto de vista torna-se, pela primeira vez, igual ao das masculinas. Este fato, por sinal, remete-nos a algo dito por João Carlos após o assassinato do pai: “[...] tal morte não lhe era destinada, era-o só ao que ele representava, se alguém representa algo além de si mesmo [...]” (FARIA, 1986, p. 52). Nesse sentido, diegeticamente, o falecimento de Francisco simbolizou também o declínio da autoridade patriarcal, ao menos nos escritos farianos de 1980 e 1983, em várias esferas da sociedade portuguesa, sobretudo nos setores públicos.

#### 4.1. UM PAÍS EM CRISE: A CRESCENTE DESILUSÃO COLETIVA PÓS-25 DE ABRIL

A Revolução – seja sob a forma de desejo ou de algo consumado – perpassa toda a *Tetralogia Lusitana*. De início, em *A Paixão*, nas entrelinhas de alguns capítulos, narrava-se a necessidade de uma mudança real no país e na possibilidade dela estar por vir por já ser “[...] mais que horas [...]” (FARIA, 1988, p. 19). As transformações tencionadas chegam primeiro entre os herdeiros dos Cantares, com as bruscas rupturas que se iniciam desde o primeiro romance da saga alentejana – com a fuga de André – e continuam em *Cortes* – com a morte de Francisco, a autoridade patriarcal; e a autodemissão de Piedade em um gesto de libertação e da negação de submeter-se ainda por mais tempo aos patrões, que davam todas as cartas sempre. Em *Lusitânia* há a queda da ditadura, mas, ao longo dos capítulos, nota-se que, entre os personagens, nada fora, ao fim, como se quis. No *Cavaleiro Andante*, JC escreve para Marta:

---

<sup>46</sup> A temática das viagens exploratórias lusitanas é retomada por Almeida Faria, em 2012, com a edição de *O Murmúrio do Mundo* que, além de outras obras, remete-se à *Peregrinação*, de Fernão Mendes Pinto, cronista renascentista português.

[...] Revoluções são assim, quem não gosta vá embora. Vence as revoluções quem se segura no lugar depois dos grandes safanões, interessa é agüentar, de cabeça enterrada na areia, ou sem ela de preferência, cada novo embate, cada combate contra moinhos de vento, cada marrada no fado. [...] (FARIA, 1987, p. 14)

Diante dos constantes golpes – de Estado e sofridos na vida de cada personagem –, de início, a palavra de ordem é agüentar e permanecer acreditando, mesmo que se sinta, como é o caso de João Carlos, que o combate é “[...] contra moinhos de vento [...]” (FARIA, 1987, p. 14). Além disso, a Revolução também desfaz a imagem que se tinha dos militares que, ao arquitetá-la, não queriam mais que libertar a si mesmos:

A revolução alterou a auto-imagem dos militares que, se nos libertaram da opressão, foi para eles próprios se libertarem das guerras coloniais perdidas a curto prazo. Em termos dialécticos, a fase revolucionária foi antítese da anterior, mas síntese está à vista [...]. (FARIA, 1987, p. 73)

Sendo assim, no romance, alguns personagens – assim como André, que escrevera o trecho citado anteriormente para Sónia – sentem que não houve heroísmo na Revolução dos Cravos, apenas um jogo de interesses pessoais de terceiros. Com isso, o Portugal que se fez promessa de um futuro melhor para os mais jovens – a exemplo de André, Sónia, JC e Arminda – converte-se em pátria falida, em terra devastada à espera de salvação do Encoberto, como escreve a filha de Marina para o irmão que viajara ao Brasil:

[...] Talvez os mestres da Filosofia Portuguesa tenham afinal razão quanto ao advento do reino do E. S.<sup>47</sup> que será chamado Quinto Império e terá sede social em Portugal: simbolizado pelas cinco quintas, aliás cinco quinas do nosso escudo cada vez mais desvalorizado, o Quinto Império verá a vitória do E. S. sobre os outros impérios da Terra e o regresso de D. Sebastião ao reino do Quinto Elemento; então a falida pátria voltará ao poder e à glória mas desta vez só espiritual, sem as tentações materialistas que, parece, são a causa actual da miséria financeiro-moral [...]. (FARIA, 1987, p. 136)

Diante do cenário político do país e da grave doença que acomete André, até mesmo Arminda, universitária em Lisboa, evoca em sua carta a crença no advento do Quinto Império lusitano. Por sinal, JC também, ao visitar a trabalho a Ilha da Madeira, rememora o rei Encoberto que, segundo diziam as profecias que foram interligadas a ele, voltaria para salvar a pátria de todos os males:

Ficámos hoje retidos nesta ilha do paraíso a que genoveses e primeiros portulanos chamavam Lolegname, resto decerto da Atlântida, miragem de muitos mareantes que

---

<sup>47</sup> E. S.: sigla para Espírito Santo.

a conheciam por Ilha Fugidia onde estava e está o encoberto D. Sebastião para regressar um dia e ser a nossa salvação [...]. (FARIA, 1987, p. 138)

De acordo com Jacqueline Hermann, o mito do rei perdido que voltaria para fundar um Quinto Império, desde sua formação, reuniu em si múltiplas crenças e escolheu diferentes figuras históricas para encarnar o monarca salvador da pátria. Isso se dava pela necessidade que o país tinha de ser grande:

[...] Fenômeno barroco, o sebastianismo congregou, amalgamou, combinou e misturou elementos culturais múltiplos, vários deles de longuíssima duração, produzindo um corpo de crenças tecido em torno do corpo de um rei morto, fosse ele d. Sebastião ao d. João IV.

Ao construir uma profecia que se reapropriou do mito do Encoberto, conformação mítica ainda pouco estudada, o sebastianismo dado pelas narrativas elaboradas em torno do milagre de Ourique, retomadas e consagradas no século XV, século dos Avis. Busca do mito e da história, o sebastianismo da cultura letrada barroca portuguesa elegeu diferentes personagens para encarnar o Encoberto e viver a profecia da grandeza imperial portuguesa. (HERMANN, 1998, p. 247)

Um século após o desaparecimento do rei Desejado, o autor e orador português Padre António Vieira escreveu, entre os anos 1649 e 1665, a *História do Futuro*, que só seria publicada postumamente, em 1718. Inspirando-se nas *Trovas de Bandarra*, que anunciavam a vinda de um Rei-Messias que poria fim em todas as injustiças que acometiam o povo luso, ele dá continuidade ao mito de Dom Sebastião e do Quinto Império. Aderindo também a um discurso profético-messiânico nessa obra, o clérigo ora relata o futuro do público lusitano ao qual seu texto destina-se, ora trata do porvir de Portugal e dos demais países católicos. Todavia, após evocar e identificar, logo no início da *História do Futuro*, o rei Dom Sebastião como aquele que estaria “encoberto”, Vieira transmite, devido à restauração da monarquia lusitana em 1640, o caráter messiânico que se construiu em torno do jovem monarca morto em batalha para Dom João IV, primeiro regente da Dinastia de Bragança. Sem embargo, antes disso, no ano de 1634, o orador não só dedica o seu *Sermão de São Sebastião* totalmente ao “Desejado” rei lusitano homônimo ao santo, como também trata esse soberano como uma das grandes esperanças de Portugal e um dos maiores defensores, com traços divinos, do seu reino:

Divino Sebastião encoberto, bem-aventurado na terra, e descoberto defensor que sempre fostes deste reino no céu, ponde lá de cima os olhos nele, e vede o que não poderá ver sem piedade quem está vendo a Deus: vereis pobreza e misérias que se não remedeiam; vereis lágrimas e aflições que se não consolam; vereis fomes e cobiças que se não fartam; vereis ódios e desuniões que se não pacificam. Oh! como serão ditosos e remediados os pobres, se vós lhes acudirdes: *Beati pauperes!* - Oh! como serão ditosos e aliviados os aflitos, se vós os consolardes: *Beati qui lugent!* - Oh! Como serão ditosos e satisfeitos os famintos, se vós os enriquecerdes: *Beati qui nunc esuritis!* - Oh! como serão contentes os odiados e desunidos, se vós os

concordardes: *Beati estis cum vos oderint homines!* - Desta maneira, santo glorioso, por meio de vosso amparo conseguiremos a bem-aventurança encoberta desta vida, até que por meio da vossa intercessão alcancemos a bem aventurança descoberta da outra. *Ad quam nos perducatur*, etc.(VIEIRA, 1953, pp. 8-9 – grifos do autor)

No ano de 1879, o historiador Joaquim Pedro de Oliveira Martins publica a *História de Portugal*, obra na qual dedica uma parte considerável à narração do mito de Dom Sebastião e de seus impactos sobre o povo português. Ele trata o Sebastianismo como algo genuinamente lusitano e que está enraizado na cultura do país como um todo, simbolizando, assim, a expectativa da população por uma salvação, não a partir de seus próprios recursos, mas por alguma força exterior, um milagre salvacionista. Para ele, essa crença parte, então, de um sentimento popular e transcendentaliza-se ao longo do tempo.

Com a perda do Brasil, do império construído na África e também com a crise política pós-25 de Abril, que fora assinalada por autores como Lincoln Secco (2005) e Kenneth Maxwell (2006), o mito de Dom Sebastião ganha espaço principalmente pelo caráter salvacionista da crença do retono do rei Encoberto. Em carta a Marta, inclusive, JC destaca que: “[...] nas paredes onde se inscreve agora a nossa história li esta frase-termómetro: NÃO TEMOS FUTURO; ARRASEMOS TUDO; QUE SE FODA O MUNDO” (FARIA, 1987, p. 139). Nas ruas, João Carlos e André vêem e transcrevem frases de protesto e revolta diante da situação em que se encontra o país.

No capítulo cinquenta e cinco – *André no Vale Escuro* –, o derradeiro monólogo do filho mais velho de Marina é confuso, sem vírgula alguma, apenas um ponto final, sob a forma de um fluxo de consciência caótico causado pelos delírios pré-morte do personagem. Mesmo assim, na última parte da narração, observam-se algumas palavras que sugerem a descrença na força militar e num bom desfecho para si e para Portugal:

[...] *oficiais armados basta basta basta basta* sierra oscar november índia alfa novembro nunca mais respirar nunca mais pregar de pregos à martelada caixotes de retornados comigo dentro feira desfeita assalto saque meta de livro do êxodo fecho de casa *desfecho de peça sem último acto esgotadas as malas de porão em toda a cidade* esgotado o vinho o pão *a extrema-unção último inútil inventário do quinto império não existido senão no sonho sem sentido basta não mais* que a boca tenho seca *turva vista no vale escuro sem saída para mim* *chegado tarde demais ao fim da picada* à praia onde os barcos ancorados levantam âncoras para regressar a casa comigo sem ti. (FARIA, 1987, pp. 171-172 – grifos meus)

O vale escuro, na Bíblia, é uma metáfora da própria morte<sup>48</sup>. Em *Cavaleiro Andante*, o nome desse lugar, que faz parte do título do capítulo, alude ao momento em que a vida de

<sup>48</sup> Essa passagem bíblica está em Salmos 23:4: “Ainda que eu ande por um vale escuro como a morte, não terei medo de nada. Pois Tu, ó Senhor Deus, estás comigo; tu me proteges e me diriges.

André se finda. No entanto, a palavra extrema-unção, último sacramento católico dado aos enfermos em fase terminal, interliga-se, no monólogo do rapaz, ao “[...] último inútil inventário do quinto império não existido senão em sonho sem sentido [...]” (FARIA, 1987, pp.171-172). Sendo assim, o vale escuro não se encontra reservado apenas para o rapaz, mas ao sonho imperial português que se desfez.

#### 4.2. CAVALEIROS SOLITÁRIOS DIANTE DE UMA TERRA DEVASTADA: “HERÓIS PERDIDOS EM BUSCA DE UM GRAAL MAIS PERDIDO AINDA”<sup>49</sup>

Busca: eis uma palavra que define, de modo geral, os objetivos dos oito personagens em maior evidência de *Cavaleiro Andante*. Todos eles almejam algo, estão na demanda de superar as terríveis perspectivas que surgiram quando seus sonhos e suas vidas converteram-se em uma terra devastada triste e amaldiçoada como a que encontrara o Perceval, de Chrétien de Troyes, após falhar em sua aventura mais importante. Nessa obra, como afirma Eduardo Lourenço (1994, p. 239), “[...] o mundo dos personagens dispersos, mais do que errantes, do romance de Almeida Faria [...] é o mundo-deserto da cultura ocidental procurando às cegas uma saída para o sem-sentido com que se vive enquanto História e Destino [...]”. A *Quête* de cada um deles, segundo o ensaísta, não é equiparável à de Lancelote ou a de outros personagens para os quais a vitória era certa, mas à “[...] aventura do Rei Pescador e Pecador [...]”, na qual o fracasso do primeiro cavaleiro do Graal – depois da súbita morte do autor que o idealizara – ficaria estigmatizado para sempre.

André, Arminda, Jó, Tiago, Marina, Sónia, Marta e João Carlos são, simbolicamente, como cavaleiros, nem sempre andantes, em busca de um sentido para as suas existências, que, pouco a pouco, também se transfiguram – no caso dos personagens portugueses – na procura por uma nova razão de ser para o próprio país. Andantes – porém não heroicos – são JC e o seu irmão mais velho. Este último, por sinal, em suas andanças, refaz, em sua fuga, o trajeto, para o Brasil e para a África, feito pelos míticos heróis da história e da literatura portuguesa. Para Eduardo Lourenço (1994, p. 239), André é o “[...] herói epónimo [...]” desse romance particularmente e, por isso, considera-o o principal. No entanto, apesar disso, o autor frisa que essa obra não converge apenas para o destino deste, mas também para o que simboliza as múltiplas demandas realizadas por cada indivíduo retratado na narrativa:

---

<sup>49</sup> O trecho entre aspas refere-se a uma citação direta de parte de uma frase escrita por Eduardo Lourenço (1994, p. 239) em sua análise acerca de *Cavaleiro Andante* em *O canto do signo*.

Diário transposto da nossa Revolução no seu momento orgiástico, diário da metamorfose que esse momento impõe aos destinos pessoais da saga alentejana de Almeida Faria, em particular ao dos amores cruzados dos seus principais actores, o interesse de *Cavaleiro Andante* não se cifra apenas no destino do seu herói por excelência, mas é para ele que converge o sentido das múltiplas buscas do Graal que cada um deles representa. Esse sentido é um sentido ausente, mas nessa ausência se refugia num apelo sem sujeito mais fundo e irresistível que o de todos os ídolos que sucessivamente o mundo moderno foi sentando no lugar abandonado de Deus. No Graal buscado não é o sangue de Cristo que goteja para nossa contemplação exótica, mas o nosso próprio sangue sem cálice santo para o recolher, escoando-se no silêncio de uma indiferença universal. (LOURENÇO, 1994, pp. 241-242)

Embora consideremos válida essa proposta de interpretação do ensaísta lusitano, não tomamos aqui André como o herói por excelência de *Cavaleiro Andante*; primeiro porque observamos que, para o desenrolar da obra, os diferentes personagens são relevantes, apesar de apresentarem papéis e comportamentos distintos; e, em segundo lugar, pois, defronte à problemática do heroísmo luso em xeque na segunda metade do século XX, cada um dos indivíduos presentes no romance contribui, a seu modo, para evidenciar a decadência de um país estagnado frente a uma memória de um passado heroico por vezes questionável. Os múltiplos pontos de vista em Almeida Faria são essenciais para que se possa perceber um mesmo acontecimento de variadas formas. A impotência de todos diante das dificuldades encontradas ao longo da obra revelam a impossibilidade de, nos tempos modernos, tentar restabelecer um *epos* lusitano. Nesse sentido, é no conjunto da obra em si, sem desconsiderar, para isso, nenhum dos seus elementos constitutivos, que se compreende melhor esse fenómeno. A figura do cavaleiro andante, mais que a simples figuração de André, é um símbolo épico medieval frente a um país e uma era onde ele não possui mais espaço. Por sinal, além do filho mais velho de Marina que recebera da mãe esta alcunha devido às suas andanças quando jovem, outro – JC – também se autodenomina um paladino, mas “[...] do vento [...]” (FARIA, 1987, p. 43).

Além de tudo, a imagem do cavaleiro andante não se encontra apenas nas alusões simbólicas feitas por André ou João Carlos, ela está também presente nas aventuras fantasiosas vividas por Jó. Nos relatos de Tiago é possível ver também referências a personagens heroicos da ficção científica, principalmente a que fora escrita por Jules Gabriel Verne. Aliás, em se tratando destes dois últimos personagens farianos, em diversos textos críticos escritos sobre a *Tetralogia Lusitana*, pouco espaço é dado a estes. Isso certamente decorre do fato de, à primeira vista, os núcleos narrativos nos quais ambos se inserem parecem ter pouca ou quase nenhuma ligação com os demais, de modo que poderiam funcionar também como os episódios novelescos medievais dentro do romance de Almeida



Faria. No entanto, embora não haja uma relação de continuidade direta entre muitos capítulos centrados nos dois meninos e os demais, existe uma ligação indireta entre eles que não deve ser ignorada. Como já foi dito, os garotos percebem o mundo ao seu redor não como os adultos, mas sob a lente de elementos associados ao imaginário infantil. Isso continua a ocorrer no último volume da saga alentejana. Sendo assim, verifica-se em muitas dessas passagens narradas por eles um caráter simbólico que se conecta com o que se vê contar nas cartas, monólogos e demais escritos dos adultos.

Os primeiros textos arturianos, de acordo com o medievalista Heitor Megale (2008), foram introduzidos em terras lusitanas durante o reinado de Afonso III (1245-1279) – provavelmente em língua francesa, de início – e tiveram grande popularidade ao longo dos séculos XIII, XIV e XV. No entanto, essa informação diverge entre alguns pesquisadores, pois, de acordo com Amélia Maria Cordeiro (2013, p. 7), “[...] há documentos vários que atestam a larga divulgação das novelas de cavalaria entre nós após esta data [...]”, como, por exemplo, o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, que possui cinco lais que aludem a personagens do ciclo bretão.

Conforme Cordeiro (2013), em Portugal foram traduzidos para o Português três textos pertencentes ao ciclo arturiano: o *Livro de José de Arimateia*, a *História de Merlim*, de Robert de Boron, e *A Demanda do Santo Graal*. Dentre estes, o primeiro e o terceiro, segundo William J. Entwistle (1942), tornaram-se acessíveis mais rapidamente aos leitores portugueses. No entanto, durante todo o período da Baixa Idade Média, não se criou novelas de cavalaria lusas, apenas traduziu-se – com algumas alterações em relação ao texto original em alguns casos – narrativas medievais estrangeiras (MOISÉS, 1957).

Durante o Renascimento, autores portugueses passaram a criar novelas de cavalaria autorais, tais como: a *Crónica do imperador Clarimundo* (1522), de João de Barros; o *Palmerim de Inglaterra* (1544), de Francisco Morais; o *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda* (1567), de Jorge Ferreira de Vasconcelos; *Duardos de Bretanha* (1587), de Diogo Fernandes; e *Clarisol de Bretanha* (1602). Ainda, no século XVIII, publica-se em Portugal: o *Desafio dos Doze de Inglaterra* (1732), de Inácio Rodrigues Védouro; a *Segunda parte da História do Imperador Carlos-Magno e dos doze pares de França* (1737), de Jerónimo Moreira de Carvalho; a *História nova do Imperador Carlos Magno, e dos doze pares* (1742), de José Alberto Rodrigues; e a *Verdadeira terceira parte da história de Carlos-Magno em que se escrevem as glórias acções e vitórias de Bernardo del Carpio* (1745), de Alexandre Caetano Gomes Flaviense. Como se vê, decorridos cento e trinta anos

da publicação da segunda parte do *Don Quijote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes, prosadores lusitanos continuavam a escrever e editar novelas de cavalaria em Portugal.

A novela de cavalaria, sobretudo a pertencente ao ciclo arturiano, como se pode notar, esteve fortemente presente na sociedade portuguesa por muitos séculos. Muitos foram os autores lusitanos que, ainda após o fim da Idade Média, inspiraram-se, ao longo de séculos, na matéria da Bretanha, atribuindo a ela novos personagens e dando continuidade, como é o caso de Jorge Ferreira de Vasconcelos, a algumas histórias literárias medievais canônicas. Ao longo do Romantismo português, inclusive, escritores como Almeida Garrett e Alexandre Herculano ocuparam-se em resgatar alguns elementos e relatos do período em que estas obras foram gestadas. Este último, aliás, escrevera também um ensaio publicado sobre este tema em 1840, intitulado *Novelas de Cavalaria Portuguesas*<sup>50</sup>.

Ao longo do Estado Novo, elementos culturais e históricos medievais lusitanos foram resgatados por Salazar. Inclusive, ele criara, em 1929, a Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, que tinha por finalidade a restauração e conservação de construções selecionadas pelo governo. Com o tempo, a DGEMN transformou-se, como afirma Ana Sofia Fernandes de Almeida (2012, p. 35) “[...] em um dos estandartes do regime, na medida em que é através deste organismo que se procuram exaltar os momentos de triunfo da Nação, fundamental para o estabelecimento da identidade pátria pretendida”. Ainda conforme a autora:

As acções praticadas neste período traduziam uma vontade de recuperação dos *monumentos nacionais*, justificada pelo estado de “abandono” e *ruína* em que se encontrava algum do património nacional, ficando conhecido, por isso, como *era da restauração*, expressão celebrizada pelo próprio Salazar.

Adoptaram-se filosofias que transformariam os monumentos classificados num instrumento capaz de afirmar os valores ideológicos que o regime almejava afirmar, tornando o seu *restauo* num mecanismo de propaganda dos seus ideais nacionais. Para justificar esta posição e “[...] recolocar a Pátria no caminho da tradição histórica [...]”, as figuras do regime utilizavam o passado para justificar as acções do presente. (ALMEIDA, 2012, p. 35)

Kenneth Maxwell (2006), em seu exame ao Estado Novo português, afirma que António Oliveira Salazar foi um governante muito conservador em vários aspectos. Um deles, aliás, referia-se ao sistema de produção de materiais de consumo lusitano, que, em sua maior parte, girava em torno do campo e não de indústrias. Por essa razão e também pelo tipo de mentalidade e de vida de muitos personagens lusos na *Tetralogia*, Portugal é comparado, principalmente em *A Paixão*, a um feudo. Vê-se, com frequência, narrações, em Almeida

<sup>50</sup> Ver: HERCULANO, Alexandre. **Opúsculos**. Tomo IX. Lisboa: Antiga Casa Bertrand, 1902.

Faria, sobre um país atrasado economicamente e culturalmente, ruralizado e entrelaçado a um catolicismo pungente muito típico do período medieval.

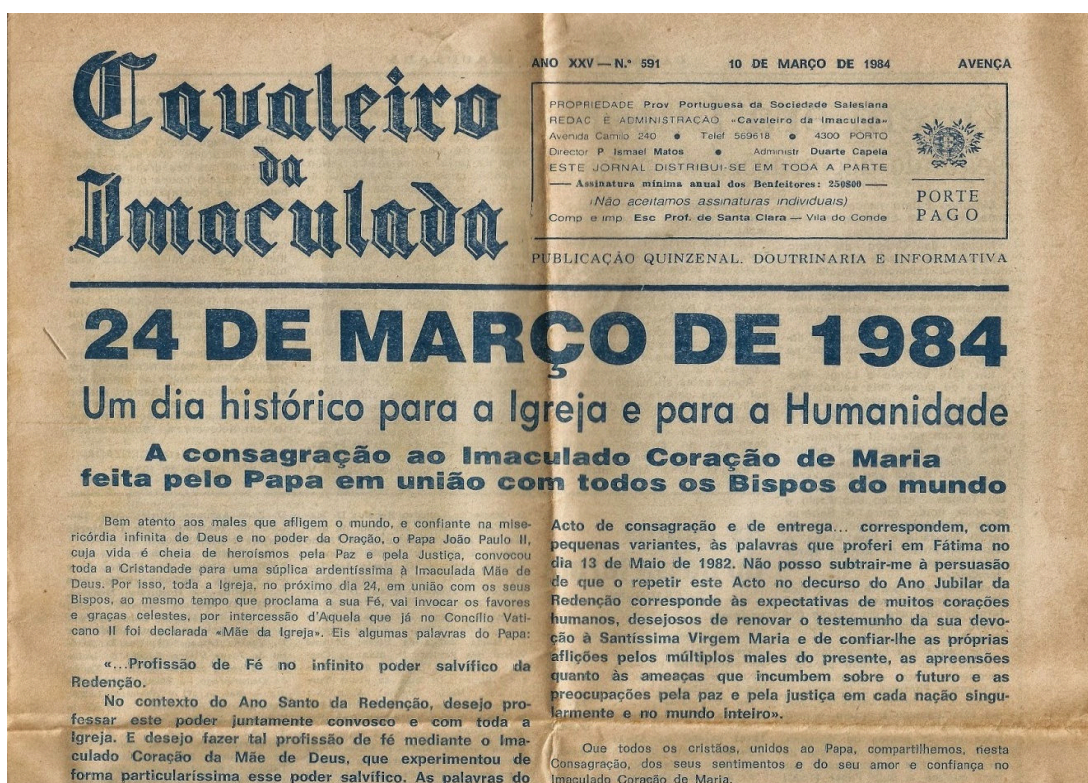
Conforme pudemos notar, a recuperação e exaltação de aspectos pertencentes ao medievo em prol do estabelecimento de uma identidade nacional lusitana fora uma bandeira muito defendida no Salazarismo. Isso porque a Idade Média configurava-se como o momento histórico que se fez berço de muitas nações e, dentre elas, a portuguesa. Sendo assim, o romancista alentejano retoma a tradição medieval pelo viés da literatura, trazendo no quarto volume da sua saga a figura do cavaleiro andante que, além de ser um elemento fortemente presente no país a partir do período medieval, ainda carrega em si um ideal de heroísmo muito semelhante ao que se alimentou por vários séculos em Portugal.

Como afirmamos, efetivamente, os cavaleiros medievais literários só aparecem nos monólogos de Jói, a partir do capítulo sete, quando este visita a Aldeia Aérea, descrita como uma “[...] espécie de satélite artificial de forma esférica, com anéis acostáveis entre os quais os cais de plástico têm tubos móveis iguais aos dos aeroportos, transparentes como todas as matérias do satélite [...]” (FARIA, 1987, p. 26). Menciona-se também que é necessário que se voe para chegar lá e que o garoto, apesar de ir a esse local com certa frequência, não possui noção exata sobre onde ele se encontra. Além disso, é nesse espaço que habitam os paladinos pertencentes à Távola Redonda. Longe desse domínio nenhum desses guerreiros pode ser avistado.

Referido várias vezes ao longo do romance fariano, Dom Sebastião, o Encoberto, foi, em vida, um *Miles Christi* e partiu em uma Cruzada com seu exército numa missão que custara o seu desaparecimento e provável morte após a derrota em Alcácer-Quibir. Em busca dos objetivos quiméricos que a Igreja outorgou à *Militia Christi* – no âmbito da história e da literatura – o rei Desejado partira rumo ao que seria sua primeira e última batalha. O próprio Camões, que dedicara sua maior obra a este monarca, fora, em pleno XVI, armado cavaleiro. Além de tudo, no século XV, na *Crônica do Condestável*, por exemplo, cita-se outro homem importante na história portuguesa, o qual foi investido para o exercício da cavalaria: Nuno Álvares Pereira, o Condestável. Como se vê, figuras histórias e, algumas em parte lendárias, presentes nesse escrito de Almeida Faria possuem, de alguma maneira, relações com a instituição cavaleiresca. Sobre os cavaleiros medievais literários, E. M. Meletínski afirma que:

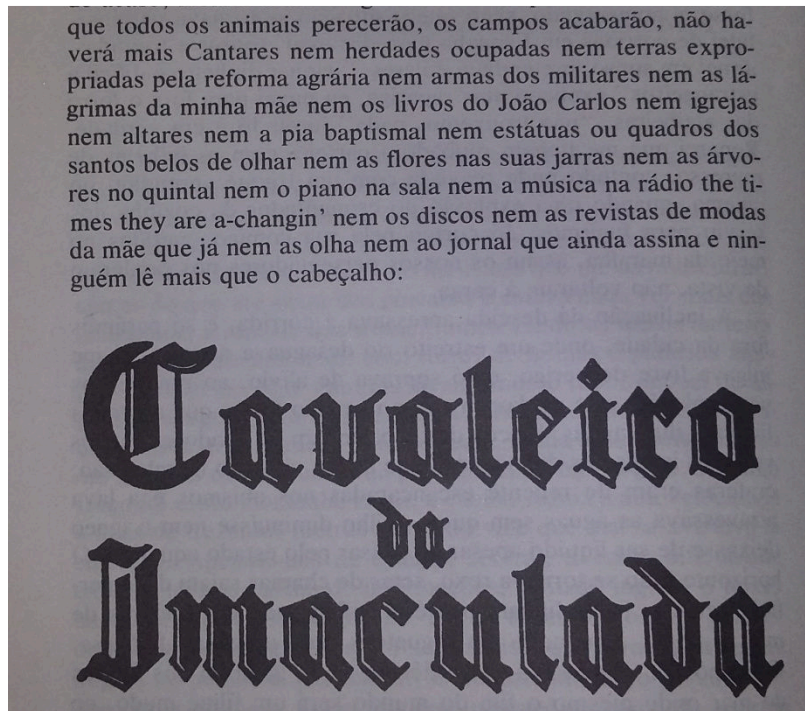
No nível superficial, os traços arquetípicos do herói permanecem por mais tempo na literatura de aventura. Na literatura da Idade Média o herói, de uma maneira geral, opõe-se, de uma forma ou de outra, à realidade que o cerca: ao mesmo tempo aprofundando as tentativas de prescrutar em seu interior, na alma do herói. (MELETÍNSKI, 2002, p. 85)

Afora o que se mencionou até aqui, no capítulo vinte e sete, onde há um monólogo de Tiago, existe uma reprodução fiel do cabeçalho de um jornal religioso do qual sua mãe possuía assinatura, mas que ninguém mais lia. Curiosamente, o nome desse periódico também possui relação com o romance: chamava-se “Cavaleiro da Imaculada” (FARIA, 1987, p. 82). Os caracteres dessas palavras na obra lembram bastante aqueles que se encontram normalmente em manuscritos medievais. Tendo isso em vista, façamos agora uma comparação entre o *design* dos vocábulos “Cavaleiro da Imaculada” tanto em Almeida Faria quanto em um exemplar real do referido noticiário datado de 24 de março de 1984 que encontramos disponível *online*:



51

<sup>51</sup> Imagem 1: disponível em: <<http://diesdomini8.blogspot.com.br/2013/10/consagracao-do-mundo-nossa-senhora-de.html>>. Acesso em 20 dez 2016.



52

Como se pode observar, no romance fariano, o título do jornal mencionado por Jó fora reproduzido de modo fidedigno, com todos os detalhes do espaçamento e das letras, ao que se vê no periódico real. Por sinal, a presença de caracteres em um estilo semelhante a grafemas presentes em códices medievais no livro que tem por título *Cavaleiro Andante* reforça a ligação desta obra com elementos do medievo.

Ademais, vale salientar que, afora os personagens históricos que receberam o título honorífico da cavalaria e os heróis e vilões do ciclo arturiano, há também várias menções ao Príncipe Valente, que ajuda Jó em diversos momentos, inclusive em sua busca à Aldeia Aérea. Protagonista de uma tirinha estadunidense publicada em pranchas dominicais, o *Prince Valiant* participa de aventuras que ocorrem desde o Antigo Império Romano até a Alta Idade Média, período no qual chega a ser investido cavaleiro da Távola Redonda.

Há duas epígrafes em *Cavaleiro Andante* e todas elas relacionam-se ao título da obra: a primeira, proveniente do livro *Estética: arte clássica e arte romântica* – é de Hegel; e a segunda, pertencente ao poeta Antero de Quental, está na primeira estrofe do soneto *O Palácio da Ventura*. Este poema, nos quatro primeiros versos transcritos por Faria, possui um caráter positivo, pois o eu-lírico, ao sonhar-se paladino, sai em demanda desejando ser um herói venturoso. No entanto, um pessimismo ostensivo, do quinto verso em diante, toma conta dele, pois se vê fraco, fracassado, sentindo que nada de bom lhe restara na vida. Vejamos

<sup>52</sup> Imagem 2: foto minha. Ver: (FARIA, 1987, p. 82).

então o que diz a primeira citação escolhida pelo autor português para a abertura de sua obra: “o cavaleiro andante que quer defender a viúva e o órfão não tem lugar: são agora a polícia, os tribunais, o exército, o governo que tomaram o lugar dos objectivos quiméricos perseguidos pelos cavaleiros” (HEGEL, 1987 apud FARIA, 1987).

Como se vê, de acordo com o que escrevera Georg Wilhelm Friedrich Hegel, o herói da novela de cavalaria medieval, no mundo moderno, não possui mais espaço, pois outros setores assumiram as funções que, na Idade Média, eram atribuídas aos guerreiros montados, chegando a tomar, inclusive, o espaço dos objetivos quiméricos que a literatura, ao longo de muitos anos, outorgou a essa ordem guerreira. Nesse sentido, essa citação já aponta que o cavaleiro andante já não pode mais existir em sua plenitude na modernidade, pois ele, inevitavelmente, existe em função de seu próprio tempo. Dessa forma, os personagens da *Tetralogia*, por mais que desejem, já não podem ser efetivamente paladinos.

Um cavaleiro medieval, para começar, não possui um lugar fixo onde deva ficar, nem destino certo e não temem a aventura. Isso é justamente o contrário da condição dos indivíduos presentes na obra: todos, desejando ou não, possuem uma relação visceral com seu país, por mais que se distanciem dele; ademais, eles mal conseguem resolver seus próprios problemas e vivem sob a sombra de um fracasso iminente. Ora, os heróis das novelas de cavalaria, em momento algum, duvidam de sua capacidade para a vitória em suas batalhas e buscas, pois o mundo, dentro do espaço da narrativa, é ainda a sua medida, como afirma Georg Lukács (2007). O próprio cristianismo e o modo como o homem medieval relacionava-se com Deus permitira que tal harmonia entre a divindade cristã e os indivíduos existisse dentro do texto literário. Em *Cavaleiro Andante*, além de uma parcela dos personagens reconhecer-se descrente em qualquer tipo de religião, nenhum deles possui nada em que sintam que possa firmar-se: não há heróis, apenas pessoas cheias de falhas; e também alguns personagens portugueses, diante de tudo o que viveram, não conseguem mais perceber o *epos* camoniano como um ponto de união entre o povo lusitano.

Há vários dilemas que continuam a permear a vida dos personagens no último volume da saga alentejana. O primeiro capítulo recebe o nome, não por acaso de Quadrívio. Esta designação era dada, nas universidades helênicas, ao conjunto de quatro disciplinas ensinadas no primeiro percurso educativo do estudante: geometria, astronomia, aritmética e música. Além disso, essa palavra vem do vocábulo latino *quadrivium*, que significa também “quatro caminhos”. É simbólico e curioso esse título escolhido por Almeida Faria para a abertura do último volume da saga lusitana, pois, nessa obra, há quatro destinos que são explorados pelos personagens: Itália, Brasil, Portugal e Angola. Cada indivíduo, no decorrer da narrativa,

carrega seu próprio fado: uns seguem presos ao passado por medo do presente, a exemplo de Marina; outros, como Marta e Sónia, esforçam-se ao máximo para não olhar para trás e almejam o porvir. No caso de JC, apesar de no íntimo do seu ser desejar partir, os laços de sangue o prende em terras lusitanas. A André coube o propósito de atender ao chamado da aventura sem pensar duas vezes. Jó e Tiago, de modo semelhante à mãe, refugiam-se em algo para não encarar a realidade de frente: um mundo mágico infantil ao qual apenas eles têm acesso.

Sendo assim, o primeiro capítulo, apesar de centrar-se na figura de JC, estende sua simbologia aos demais personagens e aponta para diferentes vias a serem trilhadas por eles. E mais do que isso: indica-se a necessidade de se encontrar um caminho não só para esses oito indivíduos, mas também para o próprio país. É nesse sentido que, ao fim desse texto de abertura, o narrador questiona-se:

[...] Será que se vão enfim realizar-se [*sic*] as profecias do Bandarra, que prometeu um Quinto Império a quem perdeu o seu? Será que um rei amado porque louco, incompetente e morto, em breve retornará, não para de novo nos lançar em perdas batalhas, mas para nos salvar de todas as desgraças e ameaças de maiores males? Será que o Alumiado 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? (FARIA, 1987, pp. 8-9)

Com as sucessivas perdas sofridas por Portugal ao longo de sua história e com o agravante do que ocorrera após a Revolução dos Cravos, o país necessitava urgentemente de um novo rumo. Ao se deparar com as poucas perspectivas para a solução deste problema, o narrador evoca o mito de Dom Sebastião por seu caráter salvacionista, por ele, de certo modo, assegurar à nação lusitana a vitória sobre os males que assolam o povo português, subvertendo-o logo em seguida. Com o Império Luso – do qual faziam parte locais como o Brasil, a Angola, Moçambique, Guiné-Bissau, Cabo Verde e São Tomé e Príncipe – desfeito, muito pouco restara. Normalmente, em momentos como esse, antigos símbolos nacionais ressurciam, conforme Eduardo Lourenço (1999). O monarca salvador e heroico, no trecho supracitado converte-se em um rei incompetente e morto que fora amado pelas loucuras que cometera em vida ao partir para participar de uma batalha com pouca possibilidade de vitória. Caso o soberano insano desaparecido não possa salvar a pátria lusitana por seus pecados, outra solução é oferecida: partir em busca de um Graal que “[...] se esconde e não se encontra [...]” (FARIA, 1987, p. 9). Ou seja, nenhuma dessas opções dadas, se observarmos bem, são viáveis.

Em *Cavaleiro Andante*, cada um dos personagens possui motivações específicas para, mesmo em meio às dificuldades, prosseguir. Para JC, “sombrio habitador de um país luminoso [...]” (FARIA, 1987, p. 7) há três: Marta, a poesia e o velho Atlântico. A namorada do rapaz refugia-se na sua devoção pela arte e pelo próprio João Carlos. No caso de Marina, a única razão que ela encontra para viver são seus filhos. Já André, fez do amor por Sónia sua força motriz. A jovem angolana, por sua vez, viu no amado e na certeza das conquistas políticas em seu país o estímulo para a vida. Jó e Tiago, diante da dura realidade experimentada por eles, demandam por um lugar melhor para se estar.

JC, em carta à sua namorada, relata que seu irmão mais velho, em um ato desesperado, deseja partir para o Brasil em busca da promessa de um futuro melhor. Além disso, é nessa passagem que o jovem revela o mal que acomete André e que não fora dito de modo exato até então: leucemia. Desse momento em diante, a morbidez deste personagem diante da vida ao longo dos dois primeiros títulos da saga lusitana principalmente:

Quando procuro no próximo passado os milhares de perdidas oportunidades que nada já pode salvar, fico doente de desespero, doença tão mortal que poucos me safam; por desespero muitos se matam, por desespero a maioria comete erros diários, uns banais, outros fatais, todos desnecessários; por desespero o meu irmão André quer partir para o Brasil onde lhe prometem trabalho mais bem pago; acho que faz mal e talvez se venha a arrepender, a batalha entre excessivos linfócitos e leucócitos defeituosos, que o deixam indefeso contra infecções de vária ordem, não está nele ainda decidida, embora a gente prefira nem sequer pensar nisso [...]. (FARIA, 1987, p. 13)

Enfrentando uma doença severa, André, que tem por alcunha o título de cavaleiro andante e “[...] do mar [...]” (FARIA, 1987, p. 56), em um ato de coragem que JC não tivera, desprende-se da família de uma vez por todas e parte rumo a uma aventura que o leva de Portugal ao Brasil – em São Paulo e no Rio de Janeiro – e à Luanda, em Angola; todos estes destinos percorridos por importantes navegantes portugueses. Ao ir a terras brasileiras, o filho mais velho de Marina buscava o antigo sonho lusitano nesse espaço gestado a partir do século XVI: tirar proveito das vantagens financeiras que o país tivesse para lhe oferecer e, assim, tornar-se um homem bem sucedido:

Não entendo nada disto, ou tento não entender. Parto na madrugada de 24, está decidido. Tudo preparado para a travessia que um Cabral conseguiu em três hidros consecutivos, um dos quais, o “Lusitânia”, se afundou perto de Fernando de Noronha. Descobertas as Índias de oriente e ocidente, que nos resta? Navegar navegamos. Graças às navegações nasceste a milhas de mim, milhas que não são só geografia, e tenho de procurar-te nos descaminhos do mar. Em sonhos continuo a nadar, o mar nunca mais acaba, a noite custa a dissipar. Quando julgo estar a chegar, percebo que me enganei, que te perdi na neblina, que nenhum rádio ou radar, nenhum raio de cobalto me poderá salvar. Aqui acabo a carta, antes que os maus pensamentos tomem



conta da caneta e tragam maus presságios de viagem. Serei ainda e sempre o teu marinheiro aéreo, o teu cavaleiro do mar, o teu vagante sem casa onde ficar. (FARIA, 1987, p. 56)

Como se vê, apesar de recear, em parte, o que está por vir, André mostra-se decidido a partir. Isso se dá por duas razões principais: 1) conseguir um bom emprego que não envolva a carreira militar e o conseqüente distanciamento da família nesta trajetória oferece-lhe uma maior possibilidade de visitar Sónia na África; 2) ganhar dinheiro o suficiente para ajudar sua mãe e irmãos, que passam por dificuldades financeiras após a Revolução dos Cravos. No entanto, sua ida deixa seus parentes apreensivos não só pela imprevisibilidade dele ter sucesso e um país estrangeiro, mas também por sua frágil saúde. Afora isso, em carta, o herdeiro mais velho de Marina informa à namorada angolana que, com a crise que assolara Portugal, abandoná-lo era uma saída frequente: “[...] numa parede do aeroporto de Lisboa apareceu escrito: o último que sair da ‘pátria’ apague a luz” (FARIA, 1987, p. 20).

Por uma medida desesperada, André deixa um país que, após a queda do antigo regime, enfrentava um longo processo de redemocratização, por outro que estava em plena ditadura. Ciente dos riscos que corria ao viajar para uma nação que certamente sofria a repressão – velha conhecida do povo luso durante o Salazarismo e Caetanismo –, o rapaz afirma para sua amada em uma correspondência: “[...] se não gostar do Brasil por causa dos militares, irei logo ter contigo [...]” (FARIA, 1987, p. 21).

Curiosamente, pouco antes de partir rumo à sua aventura – a qual saber-se-á, ao fim do romance, malfadada –, o jovem rememora que no mesmo dia, há exatos quatrocentos anos atrás, partira de Portugal o rei Dom Sebastião “[...] em direção ao suicídio que lhe seria fatal e ao país [...]” (FARIA, 1987, p. 72). Receoso, o aventureiro dá-se conta de outra coincidência que o uniria ao Desejado: o monarca, quando morrera, tinha a mesma idade que ele. Como se sabe, ao fim, André, assim como o Encoberto, morre ainda aos vinte e quatro anos<sup>53</sup> em pleno solo africano após uma aventura considerada perigosa por muitos. O falecimento do rapaz, ao contrário do fim do soberano, é certo, pois Sónia presenciara os últimos minutos da sua vida e enviara à família, dentro de um caixão de chumbo, o corpo. Todavia, ainda após esse acontecimento, uma leve esperança é sugerida com a desconfiança da namorada de estar

---

<sup>53</sup> Outro personagem de Almeida Faria que sofre com o medo de morrer aos 24 anos assim como ocorrera com o Desejado é Sebastião, de *O Conquistador* (1990). No romance, o jovem vive na dúvida de ser ou não a reencarnação do rei desaparecido desde a batalha de Alcácer-Quibir: “Desde aí gosto de acordar em manhãs de nevoeiro. Sinto-me protegido da nitidez excessiva das formas e dos ruídos, que me chegam abafados como debaixo de um lençol. Assaltado pelo supersticioso receio de não viver mais que D. Sebastião, e mergulhado na melancolia pela precariedade da vida, refugiei-me há um mês, durante o Natal do ano passado, na ermida da Peninha [...]” (FARIA, 1993, p. 19).

grávida do seu ex-companheiro, o que permitiria, caso tal hipótese fosse confirmada, que parte dele continuasse a viver e retornasse ao mundo após o seu óbito.

Além de sua ligação com o Encoberto, André revela para Sónia que se sente conectado com algo que vai além de si e que o converte, de certo modo, em uma coletividade: “[...] durante as minhas insônias crepitantes penso que não me pertencço, sou não eu mas um povo inteiro perdido de si, confusamente à procura de não se sabe que saída [...]. (FARIA, 1987, p. 105). Sendo assim, o personagem compreende que representa um povo, no caso os portugueses, que se encontra confuso e perdido, em demanda de uma solução para seus problemas, de algum Graal que o possa salvar de uma vez por todas, que, para seu infortúnio, se desconhece. Ele, tal como toda uma nação, tem consciência de que precisa agir, mas não consegue descobrir como e o que fazer.

O único personagem da *Tetralogia Lusitana* que, de fato ousa e busca, com isso, realizar feitos memoráveis, morre, sem completar a sua aventura. Os demais indivíduos portugueses do romance, apesar das dificuldades que enfrentam, pouco ou quase nada arriscam. Dentre as vozes femininas, Sónia é a única que se encontra envolvida de corpo e alma com uma batalha: a luta pela independência de seu país e dos demais pertencentes à África lusófona. Marta, por exemplo, refugia-se no conforto oferecido por seu anfitrião italiano e, embora revele preocupações em relação à situação da sua pátria, mostra uma maior inclinação a escrever cartas em um tom quase ensaístico sobre seus passeios e reflexões sobre a arte. Marina, “[...] perdida no passado [...]” (FARIA, 1987, p. 16), preocupa-se apenas com aquilo que a atinge diretamente e passa muito tempo a lamentar-se. Apenas problemas que prejudicam a si e a membros da aristocracia rural alentejana que tivera suas terras, assim como as dela, expropriadas pelo Estado interessam-lhe. Em seu monólogo presente no capítulo quatro conclui, inclusive, que: “[...] depois da revolução houve suicídios, não dos pobres como outrora, mas de alguns ricos [...]” (FARIA, 1987, p. 16). Ademais, a matriarca considera que, antes da queda da ditadura, apesar das coisas não serem justas para com os mais pobres, a vida era melhor:

[...] Reparo que o meu pensamento anda cheio de antigamentes, outrora, in illo tempore, como se não conseguisse fixar de frente o que me cerca, o que me espera. 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, ainda que de outra maneira. Tive filhos sem os querer, casei porque tinha que ser, vivo por eles, para eles, se isto é viver. Duvido. Não vivo. Existo, esbracejo, naufraga de tão remoto naufrágio, que me escapa até o nome do barco, a data do desastre. Vivi hoje? Não, nem ontem. Há quanto tempo? Imenso. (FARIA, 1987, p. 19)

No caso de João Carlos, este passa mais tempo refletindo sobre problemas que assolam o país e de poucas ações de fato revolucionárias ou até mesmo heroicas é capaz. O ímpeto que tomara conta de si ao fim de *A Paixão* não mais o acompanha de *Lusitânia* em diante. Em *Cavaleiro Andante*, o rapaz já reconhece em carta para Marta que seu retorno a Portugal, cedendo aos desejos dos familiares, não fora um sacrifício, um ato de heroísmo para com os seus próprios parentes, mas covardia, medo de romper de vez com tudo e todos: “[...] dizes que minha fuga de ti foi covardia. Julgava eu então que fosse gesto heroico, hoje já duvido disso. A ser verdade que não sei viver, espero ser capaz de rir de mim, o que às vezes é difícil [...]” (FARIA, 1987, p. 70).

Vivendo em função do amor, das memórias coletivas e particulares evocadas pela imagem do mar e da poesia, JC, por muitas vezes, depara-se com a figura de Camões, que representa um paradigma de tudo aquilo que ele não constrói em sua literatura. Enquanto o jovem canta as desventuras do povo, o poeta-guerreiro eternizara uma imagem épica atrelada à nação lusa. A ligação visceral que ambos possuem com o país é, talvez, a única coisa que os una em seus escritos:

Quão diferentes acho teu fado do meu, quando os cotejo: outra causa nos fez, perdendo o Tejo, encontrar novos aires e desaires; e versos tão diversos escrevemos, os teus famosos e heroicos, a mim cabendo a vez da negativa epopéia: não te imito nos dons da natureza, nem as eras são de igual grandeza, mas ambos regressamos à lusitana praia e hoje penso em ti junto ao teu mar, neste bafo de forno que se abre às tardes em que o calor me deixa estonteado, o ar ardente enchendo o peito de felicidade [...]. (FARIA, 1987, p. 33)

As reflexões de JC sobre o então presente estado do seu país são quase sempre melancólicas ou irônicas. Realizando sempre um paralelo dos momentos vividos pelos portugueses após a Revolução com famosos episódios da memória coletiva lusa, o personagem acredita que, assim como ocorrera em fatídicos acontecimentos do passado, coisas ruins aguardam ao povo do qual faz parte. Ademais, no trecho citado anteriormente também se observa que João Carlos retoma um soneto de Manuel Maria Du Bocage (1994, p. 63): “Camões, grande Camões, quão semelhante/ Acho teu fado ao meu, quando os cotejo!/ Igual causa nos fez, perdendo o Tejo,/ Arrostar co'o sacrílego gigante”. No entanto, ao contrário do poeta, o jovem rapaz não se identifica com o autor de *Os Lusíadas*, pois seus versos não cantam o heroísmo do povo português, mas seus infortúnios. Por sinal, o entusiasmo e o frenesi político da população Pós-25 de Abril, para ele, chegam a ser equiparáveis à fé que fora depositada por muitos em Dom Sebastião:

[...] Não julgues que o país é infeliz, nem muito menos: o delírio pelo súbito acesso ao consumismo, senão ao comunismo, tomou tão fulgurantes formas de insânia colectiva, que recordam o verão de há quatro séculos, quando a melhor parte deste povo seguiu para o deserto atrás de um rei narcísico que procurava o espelho das miragens para nele descobrir ao mesmo tempo a sua morte e a sua identidade, suicida contra nada e tudo, contra o reino deste e do outro mundo [...]. (FARIA, 1987, p. 43)

João Carlos acredita, por sinal, que a única coisa autêntica, em meio ao que ele considera como hipocrisia de alguns e ingenuidade de outros ao confiarem, sem questionar, nas promessas que foram feitas desde o 25 de Abril, são os manifestos escritos nas ruas. Os protestos, apesar do tom jocoso em relação ao momento delicado pelo qual passava o país, são, para ele, verdadeiros atos de poesia:

[...] Restam os murais que a invenção diária faz crescer nas nossas ruas antes quase monocais, eles são actos criativos cheios de fantasia e poesia, só eles ficarão, por meses ou anos, na cara destas casas iluminadas pelo humor e a raiva:

REVOLUÇÃO OU TOTOBOLA – ANARQUIA OU MORTE  
 O PAÍS EM SALDO – COMPREM O QUE É BARATO  
 BRIGADAS NEGRAS – SOMOS MELHORES NA CAMA  
 PAZ E PÃO – ANARQUISMO E TESÃO  
 ABAIXO O REO-REVISIONISMO E O NEO-REALISMO  
 VIVAM AS GREVES SELVAGENS E AS BRIGADAS REVOLUCIONÁRIAS  
 MORTE À ESPECULAÇÃO FIM À DEMOLIÇÃO  
 O POVO UNIDO ESTÁ MAIS QUE FODIDO  
 O CUSTO DE VIDA AUMENTA O POVO NÃO AGUENTA  
 NEGOCIAÇÃO SIM REPRESSÃO NÃO  
 FORA COM OS AGRÁRIOS AH! AH! AH! (FARIA, 1987, p. 44)

O desejo de JC está no dia em que o povo desperte e atente para o que considera o verdadeiro sentido da Revolução: uma transformação não só aparente do regime, mas do próprio povo, algo que comece de dentro para fora e, por fim, contagie a todos. Entretanto, mais do que dormir, o povo lusitano, de modo coletivo, segundo ele, hiberna, recusando-se a encarar os verdadeiros problemas nacionais e tomar alguma atitude a respeito disso. A busca por um futuro juntamente com um desprendimento crítico do passado, desta forma, é essencial:

[...] Nós, de repente arrancados do nosso sono de séculos, podíamos sair da hibernação com alguma colectiva vontade, se ela existe. O mal é eu não a ver, e ao menos “viajar ainda é viajar e o longe está sempre onde esteve – em parte nenhuma, graças a Deus!” A demanda do sonho milenário traz em si o melhor das revoluções, busca de um futuro futurante ou futurível, diziam os antigos. E se esse futuro não existir, resta a paisagem variada, inédito espetáculo: a classe dirigente de outrora substituída por gente nova, ministros de trinta anos, generais de trinta e tal, jovens intelectuais detendo parte do poder a níveis elevados, directores de jornais, directores-gerais, secretários de Estado, senão mais. (FARIA, 1987, p. 47)

Com o “[...] o naufrágio da Revolução [...]” (FARIA, 1987, p. 149) e os sonhos que se perderam nele, a perspectiva fatalista acerca do país, que os personagens portugueses da *Tetralogia* possuem, agrava-se, paulatinamente. Diante da frustração pós-25 de Abril, JC, no dia de Portugal, destaca a cidade de Lisboa como um espaço entregue ao descaso devido à inércia de um povo que não tem os mesmos objetivos trazer uma mudança real para a pátria, mas que se crê salvo de todos os maiores males. É por isso que, diferente de Camões, João Carlos afirma construir em sua poesia um contracanto épico, por não haver perante ele nada de glorioso no povo e na nação no presente:

[...] 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, no sufrágio universal, na catástrofe que se aproxima perante a indiferença da cidade, nisso decerto sábia; eis-me pois entre fastos passados e nefastos futuros aqui esquecido do mundo neste canto onde canto contudo os que se vão afogar e insiste em nada saber para onde, contra tudo e todos, contra as ondas, contra marés inelutáveis, contra mares há muito navegados. (FARIA, 1987, p. 34)

Por todas essas razões mencionadas, o “[...] cavaleiro do vento [...]” (FARIA, 1987, p. 43) espera um futuro nefasto para o seu país. Um porvir melhor aguardou André no momento em que quis procurar sucesso “[...] nos Brasis, único sítio onde pode existir, lá onde a surpresa ainda é possível, onde certas lógicas foram postas de parte ou são simplesmente ignoradas” (FARIA, 1987, p. 54). No entanto, ao ver desfeito o antigo sonho do Eldorado que ele projetou em seu primeiro destino de viagem, arrepende-se de não ter dado ouvidos à mãe e escreve para esta dizendo: “[...] não ouvi os teus sensatos conselhos, vim, vi, saí vencido [...]” (FARIA, 1987, p. 101). Com seu estado de saúde ainda mais delicado e decepcionado por ter sido explorado por seus empregadores brasileiros, ele vê na África, por haver nela Sónia, um local propício para encontrar sua felicidade. Ao passo que o irmão mais velho surpreende a família com suas decisões drásticas e, por vezes, inconsequentes, JC, para Marta, escolhera um caminho aparentemente seguro, por trazer-lhe estabilidade, e, por essa mesma razão, também perigoso, pois o condenava à estagnação, assim como o próprio povo lusitano:

[...] Escolheste uma via seguramente perigosa, talvez ínvia sob a sua aparência de segurança. Serão os sucessivos acidentes da “pátria” a causa da tua inabilidade para viver em paz? Triste povo envergonhado por derrotas inglórias, mesmo depois da vergonha ficou essa estaqueza de inúteis guerras, humilhações sem grandeza, o complexo de ter deixado escapar um império, de ter largado a carne para ficar com os ossos, que te resta, agora? (FARIA, 1987, pp. 50-51)

Há entre os portugueses, segundo Marta, um complexo por terem perdido todo o seu império e por verem-se, no presente, pequenos e impotentes. Eduardo Lourenço afirma algo muito parecido em seu ensaio *Portugal: entre a realidade e o sonho*, presente em *A Nau de Ícaro*:

Mas, uma vez terminada a aventura, desfeito o império da história, transformado numa mera carga de sonhos o precioso comércio do Oriente, restava-nos como herança um Portugal pequeno e um imenso cais, onde durante séculos lembramos a nossa aventura, numa mistura inextricável de autoglorificação e de profundo sentimento de decadência e de saudade. Não é por acaso que Pessoa lembra na “Ode marítima” – epopéia melancólica do nosso tempo de império perdido – que “[...] todo cais é uma saudade de pedra!”. (LOURENÇO, 2001, p. 58)

Na *Tetralogia*, o heroísmo não está destinado nem à coletividade lusitana, nem aos aspirantes a heróis individuais, como é o caso de André e até mesmo de João Carlos. Inclusive, no dia 06 de novembro de 1975, no qual se comemorou o dia do Condestável – importante figura histórica portuguesa que fora também cavaleiro da coroa lusa –, o filho mais jovem de Marina afirma para a namorada que, devido a esta data, evocou com saudade a memória de grandes modelos de guerreiros assim como Nuno Álvares Pereira. Além disso, escreve-lhe também revelando o desejo que tivera de ser, para ela, heroico, mesmo sabendo que sua natureza não lhe permitiria chegar a tanto:

[...] hoje é dia do Condestável, invoquei, evoquei os nossos modelos escolares com saudade, quando tu tanto gostavas do batalhador beato e eu queria ser heróico a teus olhos. Tentei sê-lo, apesar de me saber não nascido para tal. Não se pode contrariar a natureza, que disso se vinga. A minha vinda ao Brasil foi um fracasso, nunca devia ter vindo. (FARIA, 1987, pp. 111-112)

Em Almeida Faria, o heroísmo lusitano está reservado aos míticos e gloriosos feitos presentes n’*Os Lusíadas*. Além disso, há também algumas figuras históricas lusas quase lendárias, como é o caso do Condestável, que conservam a imagem de exímios guerreiros. Todavia, após o épico camoniano, ninguém mais seria genuinamente heroico, nem mesmo o rei Dom Sebastião, que se dedicara e fora educado, ao longo da vida, para, correspondendo às expectativas do seu povo, tornar-se um herói. A era de ouro portuguesa estaria, então, apenas no mundo literário criado por Camões. Sendo assim, o apego a esse livro e o seu uso na qualidade de um manual de conduta e de patriotismo, mesmo após decorridos quatro séculos desde a sua publicação, é revelada em *Cavaleiro Andante* e em romances anteriores da saga alentejana, como uma atitude doentia que deve ser banida de uma vez por todas.

O heroísmo, no último volume da *Tetralogia*, pode ser encontrado também no mundo das novelas de cavalaria, na fantasia e também na ficção científica, representada na romance através de duas obras do autor francês Jules Gabriel Verne: *Viagem ao centro da Terra* (1864) e *A Aldeia Aérea* (1901). Esta última, por sinal, apenas dá nome ao espaço em que Jó encontra os cavaleiros da Távola Redonda, mas pouco tem a ver com ele<sup>54</sup>. Além disso, o título do capítulo oito – “TIAGO NO CENTRO DA TERRA” (FARIA, 1987, p. 28) – faz uma referência direta ao livro *Voyage au Centre de la Terre*. Aliás, nos monólogos do filho mais novo de Marina surgem vários personagens, como Hans e o Professor Otto Lidenbrock<sup>55</sup> – ambos pertencentes a esta obra do escritor –, que o guiam em sua viagem imaginária pelo mundo e pelo espaço. É em algum lugar do comos, aliás, que Jó se depara com os cavaleiros arturianos:

Depois desta cidade luminosa muitas outras apareceram e desapareceram logo sobre o solo da Europa antes que Jó aviste o canal da Mancha, onde a espessura da bruma os cerca depressa e lhe faz e lhe faz perder a noção do sítio da Aldeia Aérea, espécie de satélite artificial de forma esférica, com anéis acostáveis entre os quais os cais de plástico têm tubos móveis iguais aos dos aeroportos, transparentes como todas as matérias do satélite. Num deles atraca a nave de Jó que é recebido por uma marreta desejando as boas-vindas em nome dos cavaleiros da Távola Redonda e conduzido a uma esfera oca de cristal tendo no centro a mesa circular cujas treze cadeiras aguardam os cavaleiros. [...]

Neste momento, vindos do Paço Aventuroso, chegam alguns cavaleiros, com trajos de astronautas, à frente o claro Galaaz, nato em pecado da rainha Genoveva com Lancelote do Lago que era o melhor amigo do marido dela, segue-se Estor, Gaeriet, Galvão, Tristão, Palamades, Parsifal e os irmãos Boorz e Leonel, inseparáveis. Tomaram posição em seus cadeirões, vazios só quatro acentos: falta Artur o Rei Aventuroso, e seu fiel Gilflet, e Peles o Rei Pescador, e Lancelote do Lago, explica o guia em voz baixa para não perturbar a melodia enchendo mansa o ar, música dos astros. (FARIA, 1987, p. 26)

<sup>54</sup> Almeida Faria ressignifica a Aldeia Aérea de Jules Gabriel Verne, tornando-a um ambiente localizado no espaço sideral. No romance do autor francês, este é o lugar onde, em plena África, formou-se uma tribo que não se fixara no chão, como tantas outras conhecidas, mas em copas de muitas árvores. Esse grupo de pessoas, no momento em que é avistado pela primeira vez não chega nem a ser reconhecido enquanto uma aglomeração de seres humanos. Vejamos essa passagem: “[...] diante deles estendia-se uma plataforma amplamente iluminada pelo sol. Por cima ostentavam-se as comas verdejantes das árvores. À sua superfície estavam dispostas com certa ordem algumas cabanas de terra pisada amarela e de folhagem, alinhando ruas cujo conjunto formava a esta altura do solo uma aldeia de tal modo extensa que se lhe não podiam avistar os limites.

Sobre esta plataforma iam e vinham um sem-número de indígenas de espécie semelhante à do protegido de Llanga. A postura, idêntica à do homem, indicava que tinham o hábito de andar de pé, tendo assim direito ao qualificativo de *erectus*, dado pelo Dr. Eugénio Dubois aos pitecantropos encontrados nas florestas de Java — caráter antropogénico que este sábio, de acordo com as previsões de Darwin, considera como um dos mais importantes do intermediário entre o homem e o macaco.” (VERNE, 1966, pp. 149-150).

<sup>55</sup> Com o Professor Lidenbrock, Tiago deseja, no capítulo oito, meter-se “[...] pela a terra dentro [...] até o centro da terra, visitar os restaurantes vulcânicos. Em *Voyage au Centre de la Terre*, o vulcão é justamente uma estrutura geológica que permitiu Axel e seu tio chegarem, atravessando-o, ao centro da Terra.

O Paço Aventuroso é, por sinal, o local em que, n’*A Demanda do Santo Graal*, aparece pela primeira vez o místico Vaso Sagrado que oferece manjares a todos os cavaleiros da Távola. Sua aparição e posterior ausência revela-se, nessa novela, como acontecimentos que estimulam a partida dos guerreiros da corte do rei Artur a fim de buscarem, outra vez, os prazeres proporcionados por ele. No entanto, no romance fariano, os famosos heróis da literatura cortês não usam armaduras, mas roupas de astronautas. Isso se dá certamente pelo fato de, na obra, a Aldeia Aérea encontrar-se em um satélite. Aliás, é por essa razão que o menino, em seus monólogos, só encontra os nobres guerreiros ao voar. Por sinal, na primeira viagem de Jó ao local onde vivem os cavaleiros, o narrador conta que o menino “[...] apesar dos seus quase quatorze anos, [...] sonha com modos irreais de escapar de casa, meter-se no avião-salão todo de vidro dos lados, vidro tão espesso que nenhuma pancada o pode quebrar. [...]” (FARIA, 1987, p. 25)

Uma atmosfera onírica toma conta do romance na maioria dos capítulos centrados em Jó ou Tiago: ambos vêem personagens lendários e também literários que os ajudam ou os perseguem. O Príncipe Valente, inclusive, oferece seus poderes ao menino Jerónimo para auxiliá-lo, mas nunca lhe revela seus truques. No entanto não é sempre que esse personagem retirado dos quadrinhos está presente para ajudar o garoto em suas aventuras no espaço, pois, segundo o próprio narrador-personagem, o herói “[...] regressava à Terra onde precisavam dele [...]” (FARIA, 1987, p. 61), levando consigo armas como a “[...] metralhadora-laser<sup>56</sup> [...]” (FARIA, 1987, p. 38), por exemplo. Devido a isso, o pequeno aventureiro tem de se virar sozinho em alguns momentos mais críticos.

No capítulo vinte e seis, em outro monólogo, Jó menciona que há na Irlanda “[...] o Cavaleiro Andante [...]” que “[...] pode ajudar e onde tudo é verde olhado do alto e para onde de madrugada partem grandes gansos iguais ao que levou Nils Holgersson [...]” (FARIA, 1987, p. 78). Sendo assim, ele sugere que se voe até lá como o protagonista do romance de fantasia sueco *A maravilhosa viagem de Nils Holgersson através da Suécia*, de Selma Lagerlöf que voou sobre o seu país, explorando toda a sua geografia, em um ganso. Após viajar um pouco, o garoto diz:

[...] não consegui encontrar a ilha encantada, andámos às voltas, meus pés gelados: e se fôssemos antes à Suécia? Talvez esteja lá o imperador Johannes de Portugal, exilado em Askedal, aguardando a hora de regressar com a filha Clara-Bela ao seu país natal, país caído em desgraça desde que o imperador partiu à frente da fraca

<sup>56</sup> Almeida Faria atribui ao Príncipe valente o porte de uma arma futurista, uma metralhadora-laser. No entanto, nos quadrinhos, esse personagem está sempre armado com uma espada.



armada para os desertos da África e um vendaval dispersou todos os barcos pelos sete mares do mundo, só o do imperador arribou ao embarcadouro de Arendal no Mar do Norte e logo fez rumo ao sul, naufragando junto às costas de Helsingor e Helsingbord sem que Johannes tenha voltado ao lar, vivendo pobremente com a filha, futura imperatriz, clara e tranqüila, igual à minha namorada dentro de água e quando na areia a brincadeira prosseguia. (FARIA, 1987, pp. 78-79)

Quando fracassa em sua busca pelo que chama de ilha encantada, Jó rememora, ao cogitar ir até a Suécia, a desventura de Jan Andersson, um camponês que se converteu em Johannes e imaginou-se dono do Império português quando sua filha Clara Bela mudou-se para Estocolmo. Tudo isto, longe de fazer parte da história lusitana, está em um livro escrito por Selma Lagerlöf aludido por Almeida Faria. À primeira vista, o enredo parece típico da biografia de um herói e monarca lusitano, mas não passa de fabulação. Por sinal, o falso imperador repete o trajeto de Dom Sebastião e, assim como ele, deixa seu povo em má situação. Além disso, o personagem, como narra Jó, sobrevive a um naufrágio e vive miseravelmente com sua filha sem que ninguém saiba ao certo o que lhe sucedera. Muito desse trecho e principalmente desse desfecho faz referência ao Sebastianismo luso. Essa mescla entre o personagem mentalmente perturbado da autora sueca e o rei desaparecido desde Alcácer-Quibir não se encontra, aliás, em *O Imperador de Portugal*, mas fora feita pelo romancista alentejano. Desse modo, reforça-se ainda mais, em *Cavaleiro Andante*, a imagem de um soberano que não fora um indivíduo heroico no passado, mas insano. Como um louco o Encoberto também fora representado no poema *D. Sebastião, Rei de Portugal*, presente em Mensagem. Entretanto, sua loucura, nesse escrito de Fernando Pessoa, é vista como algo mais positivo e indispensável ao homem:

Louco, sim, louco, porque quis grandeza  
Qual a Sorte a não dá.  
Não coube em mim minha certeza;  
Por isso onde o areal está  
Ficou meu ser que houve, não o que há.

Minha loucura, outros que me a tomem  
Com o que nela ia.  
Sem a loucura que é o homem  
Mais que a besta sadia,  
Cadáver adiado que procria? (PESSOA, 1934, 57)

No entanto, a ridicularização da memória de Dom Sebastião no texto fariano anteriormente citado não se dá de maneira direta, mas somente quando se sabe que o protagonista do romance de Selma Lagerlöf – ao qual o mito do Encoberto interliga-se em Almeida Faria – é, na narrativa da autora sueca, um homem louco que pensa ser nobre e português. Quando atentamos para o fato de que o monarca lusitano desaparecido surge, na

abertura do quarto volume da saga alentejana, como “[...] um rei amado porque louco, incompetente e morto [...]” (FARIA, 1987, p. 8), vemos que, desde o princípio, a imagem do monarca Desejado aparece atrelada à noção de que este, em vida, fora um líder maluco, mau guerreiro e governante. Isso se mantém em muitos outros trechos de *Cavaleiro Andante* nos quais há alusões ao Sebastianismo. E mais: a representação de um herói messiânico decadente pelo qual o povo aguarda, na obra, converte-se também em alegoria de um país decrépito.

No capítulo intitulado “Jó e o último voo”, o garoto já afirma que algo de “anormal” (FARIA, 1987, p. 129) ocorreria, pois ele vê seus familiares irem deitar-se com navalhas, como se fossem defender-se de algo perigoso. Em meio a isso, o personagem faz mais uma visita a um sítio onde se encontram os cavaleiros medievais. Entretanto, antes disso, ele enfrenta duas ameaças: a primeira é um travesti que o persegue com o claro intuito de estuprá-lo; e a segunda consiste na aparição do Cavaleiro Vermelho no momento em que o menino pede ajuda ao mago Merlin e aos dois irmãos deste. Só depois de vencer essas dificuldades o personagem encontra o castelo do Rei Pescador:

[...] Fugi, corri, o travesti vinha atrás de mim de pau feito por baixo das calcinhas de menina enquanto gritava cheio de histeria: vai à adega e prova o vinho, e se queres pasmar o teu vizinho lavra e esterca pelo S. Martinho. Fechei os olhos em plena corrida, pedi em voz baixa socorro ao encantador Merlin e aos irmãos Brene e Belin, em vez deles apareceu o Cavaleiro Vermelho, fero e feio inimigo do meu querido Rei Artur, por sorte encontrei pendurado de uma árvore um feixe de flechas e um arco e disparei contra ele uma flechada que lhe acertou em cheio, fiquei sem saber se o matei, continuei a correr até chegar ao castelo de Gornemant, sábio velho que me agasalhou e ensinou a lutar contra os traidores, malfeitores e malfadados bandidos das estradas. Ele me indicou o caminho para a corte magnífica do Rei Pescador, onde após explicar ao que vinha me aceitaram à mesa alva e rica, me serviram iguarias de que muito necessitava pois há dias não comia, e terminando o banquete vi voar por cima da minha cabeça uma lança cuja ponta pingava uma gota de sangue e era seguida por uma moça trazendo o cálice contendo o líquido do salvador. Tão fascinado estava que me esqueci de perguntar pelo sentido daquilo, o que teria curado o pobre Rei Pescador, por isso fui enfeitado, amaldiçoado, abandonado por todos, pelo pai que partiu sem de mim se despedir, pelo Moisés que era meu melhor amigo, pelo André que se calhar não gostava mais de mim, mesmo pelo João Carlos que anda a voar sem me levar [...] (FARIA, 1987, pp. 131-132)

A citação acima é um pouco extensa, mas é essencial para que possamos discutir alguns pontos importantes. O que se destaca nela logo de imediato é a presença do Cavaleiro Vermelho e do castelo de Gornemant, ambos provenientes de *Perceval ou o Romance do Graal*, de Chrétien de Troyes. Além disso, o episódio do cortejo do Santo Vaso no castelo do Rei Pescador que culmina em maldição para o reino pelo fato do herói não realizar a devida

pergunta que curaria o monarca enfermo também pertence a esta mesma obra do novelista medieval francês. Vejamos uma parte da referida passagem:

Enquanto falam de cousas e lousas, veio de um aposento um valete que segurava lança brilhante, empunhada pelo meio. Passou ao largo do fogo e dos que estavam sentados. Uma gota de sangue vertia da ponta de ferro da lança; até a mão do valete deslizava essa gota rubra. O jovem hóspede vê a maravilha e se refreia para não perguntar o que significa. É que recorda as palavras de seu mestre de cavalaria. Não ensinou ele que homem jamais deve falar demais? Fazer pergunta é vilania. Assim, não diz a palavra. (TROYES, 1992, p. 66)

Comparando as duas citações anteriores é possível notar que, em Almeida Faria, a lança que goteja sangue voa sobre a cabeça de Jó. Já em Chrétien de Troyes, esta é carregada por um valete. Além disso, ao passo que, no romance do escritor alentejano, este objeto e o Santo Graal aparecem no mesmo momento, na novela de cavalaria, o Vaso sagrado surge logo depois. Outro fato que pode ser destacado é que há duas motivações diferentes para o fato dos dois personagens das diferentes narrativas não realizarem a pergunta: em *Cavaleiro Andante* o menino afirma que se distraiu e, por isso, esqueceu de fazer o questionamento sobre a natureza daquele episódio; em *Perceval*, o herói faz tal coisa por obediência aos ensinamentos de seu mestre de cavalaria. Contudo, nos dois textos, após o fatídico erro cometido por ambos os protagonistas das duas narrações, revela-se que uma maldição recai sobre eles e a terra em que estão.

No âmbito dos estudos farianos, os detalhes destacados anteriormente são de suma importância. Outros autores que se debruçaram sobre o quarto volume da saga alentejana, como Eduardo Lourenço (1994; 2001), Maria Lourdes de Netto Simões (1998) e Lílian Jacoto (2005) não atentaram para um detalhe simples, porém deveras significativo: o romance *Cavaleiro Andante*, de Almeida Faria, não estabelece uma relação de intertextualidade apenas com *A Demanda do Santo Graal* portuguesa, de autoria anônima, mas também com *Perceval ou o Romance do Graal*, de Chrétien de Troyes. Além de referências a alguns personagens que aparecem particularmente em uma dessas duas novelas, existe também a reprodução de alguns episódios famosos presentes em alguma dessas narrativas.

Há dois heróis do Graal no derradeiro volume da saga familiar: Galaaz, o cavaleiro invencível; e Perceval – não o que está presente na *Demanda*, mas o de Chrétien –, que se fez um guerreiro falho ao não conseguir, devido à morte do autor da novela de cavalaria da qual ele era protagonista, levar a cabo sua aventura mais importante. De acordo com Richard Barber (2007), muitas foram as tentativas sem sucesso de dar continuidade à obra inacabada

do novelista francês – que fora, segundo o autor, inclusive o livro que introduziu o Santo Graal na literatura – após seu falecimento.

Em um trabalho de conclusão de um curso de graduação em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco feito por mim, cujo título é *Cavalaria Secular e Cristã: embates e repercussões n'A Demanda do Santo Graal*<sup>57</sup>, defendi a ideia de que, devido ao estigma que circundou o primeiro herói do Graal pela impossibilidade dele, no seu texto originário, levar a cabo sua aventura, este ficou marcado como um cavaleiro em formação que falhou em sua missão principal. Sendo assim, dar continuidade à novela de Chrétien já não era o bastante. Fez-se necessário um novo herói do Graal e uma outra história. Daí a importância da *Demanda* e de Galaaz nesse processo e também ao fim de *Cavaleiro Andante*.

Ora, em Almeida Faria, o filho de Lancelote<sup>58</sup> é um herói ímpar. A ele, além do título de maior cavaleiro do mundo, cabe proezas atribuídas a Cristo<sup>59</sup>: a ressuscitação de mortos e, na obra do autor alentejano, de vivos também. Além disso, o episódio em que Galaaz entra no Paço para tomar seu lugar no Assento Perigoso se dá de formas sutilmente diferentes em *A Demanda do Santo Graal* e *Cavaleiro Andante*. Vejamos:

[...] Ora as profecias prediziam que naquela data alguém viria não ainda para ressuscitar mortos e vivos mas para ocupar a sedia vazia, o que foi feito tal qual previsto: todas as portas se fecharam sozinhas, e as janelas idem, um raio de luz do sol do meio-dia entrou pela casa apesar de fechada e com ele Galaaz, surgido do ar, o que muito maravilhou todos que ele cumprimentou depois de um eremita ter informado a ínclita assembleia ser aquele o Desejado [...]. (FARIA, 1987, p. 132)

Elles em esto fallando catarom e virom que toda-las portas do paaço se çarrarom e toda-las freestras, pero que nom escoreceo porende o paaço, ca entrou i ùu raio de sol que por toda a casa se stendeo. E aveo entam ùu gram maravilha: nom ouve tal no paaço que nom perdesse a falla. E catavam-se ùus aos outros e nom podiam rem dizer, e nom ouve i tam ardido que ende nom fosse spantado. Pero nom ouve i tal que saisse da seeda emquanto esto durou. Aveo que entrou Gallaaz, armado de loriga e de bravoneiras e d'elmo e de dous sobresinaes d'eixamete vermelho. E depos elle chegou o ermitam que lhe rogara que o leixasse andar com elle, e trazia ùu manto e ùa guarnacha d'eixamete vermelho em seu braço. Mas tanto vos digo que nom ouve no paaço que podesse entender por u Gallaaz entrara, ca en sua vinda nom abriram a

<sup>57</sup> Este trabalho fora feito para a obtenção do título de bacharela em Letras, orientado pelo professor Dr. André de Sena Wanderley. A monografia está disponível na íntegra no Departamento de Letras da Universidade Federal de Pernambuco.

<sup>58</sup> Curiosamente, em *Cavaleiro Andante*, Almeida Faria altera a ascendência de Galaaz, pois, nesse romance, ele é citado como sendo filho de Lancelote e a rainha Genoveva, nascendo, assim, de uma relação em pecado. No entanto, na versão portuguesa de *A Demanda do Santo Graal*, o jovem e poderoso cavaleiro é fruto da união carnal entre o nem tão fiel amigo de Artur e a filha do Rei Pescador, que o enganara se passando pela esposa do rei de Camalote.

<sup>59</sup> N'A *Demanda do Santo Graal*, Galaaz possui outro poder atribuído a Jesus Cristo na *Bíblia*: o dom de expulsar demônios apenas com sua presença.

porta nem ouvirom abrir a freesta. Mas do ermitam nom vos digo, ca o virom entrar pella porta grande. (ANÔNIMO, p. 10)<sup>60</sup>

Na narrativa fariana afirma-se que Galaaz adentra o espaço onde estão os cavaleiros voando, exatamente no mesmo momento em que a luz do sol incide na casa apesar desta estar fechada. Já na *Demanda*, a aparição do paladino é um mistério e, por isso, nenhum dos presentes soube explicar de que modo tal coisa se dera. Ademais, em *Cavaleiro Andante* afirma-se que um eremita informou que o filho de Lancelote era o Desejado. Ora, como se sabe, esta é uma das alcunhas do rei Dom Sebastião<sup>61</sup>. Sendo assim, compreende-se que, por haver, segundo o romance, profecias<sup>62</sup> sobre o guerreiro medieval e suas proezas, e também pelo fato de um personagem referir-se a ele com um dos apelidos do monarca desaparecido, esperava-se grandes coisas daquele que seria o herói do Graal na obra de autoria anônima. Inclusive, logo após a sua chegada, acontece algo miraculoso:

[...] o Vaso que não se deve nomear penetrou no palácio sem precisar de portador e à medida que por cada um de nós passava a cada ia dando o melhor alimento do corpo ou da mente que imaginar se pudesse. Isto era contra o cair da noite, trovão que lá fora se ouvia nos inspirava medo ou distraía. Talvez, pensei, fosse isso o Santo Espírito, e os meus companheiros me pareciam mais perfeitos, não da perfeição terrena mas de outra sem razão nem terra nem peso, aérea e leve como a Aldeia onde habitava sem saber. (FARIA, 1987, p. 132)

---

<sup>60</sup> Tradução desse trecho por Heitor Megale: “E nisto falando, olharam e viram que todas as portas do paço se fecharam e todas as janelas, mas não escureceu por isso o paço, porque entrou um tal raio de sol, que por toda a casa se estendeu. E aconteceu então uma grande maravilha, não houve quem no paço não perdesse a fala; e olhavam-se uns aos outros e nada podiam dizer, e não houve alguém tão ousado, que disso não ficasse espantado; mas não houve quem saísse do assento, enquanto isto durou. Aconteceu que entrou Gallaz, armado de loriga e brafoneiras e de elmo e de duas divisas de veludo vermelho; e, depós dele, chegou o ermitão, que lhe rogara que o deixasse andar com ele, e trazia um manto e uma garnacha de veludo vermelho em seu braço.

Mas tanto vos digo que não houve no paço quem pudesse entender por onde Galaaz entrara, que em sua vinda não abriram porta nem janela. Mas o ermitão não vos digo, porque o viram entrar pela porta grande.” (ANÔNIMO, 2008, pp. 29-30).

<sup>61</sup> Entretanto, curiosamente, no instante em que, Jó necessita de uma intervenção definitiva por parte dos cavaleiros, recebe a notícia de que Galaaz já não estava vivo. Nesse sentido, ao fim, o nobre guerreiro da *Demanda*, assim como Dom Sebastião, converte-se em uma promessa de um grande salvador que não se cumprira. Além disso, Heitor Megale (2008) assinala que “[...] a influência social histórica e literária [...] dessas obras era tão profundas que “[...] exerceu a matéria da Bretanha em Portugal que, em fins do século XVI, o mito messiânico de Artur transferiu-se para dom Sebastião” (p. 15). Em Almeida Faria, esse caráter salvacionista é repassado para Galaaz também.

<sup>62</sup> N’A *Demanda do Santo Graal* também se diz que há profecias apontando a existência de um cavaleiro poderoso, que, por sinal, era Galaaz: “[...] o Rei, assim que viu no assento perigoso o cavaleiro de quem Merlim e todos os profetas falam na Grã-Bretanha, então bem soube que aquele era o cavaleiro por quem seriam acabadas as aventuras no reino de Logres, e ficou com ele tão alegre e tão feliz que bendisse a Deus [...]” (ANÔNIMO, 2008, p. 31).

A entrada do Santo Vaso no palácio do rei Artur narrada por Jó tem muitos pontos em comum com o episódio da Graça do Graal presente na *Demanda*. Para começar, no texto fariano assim como nessa novela medieval, Tristão é o último a chegar por ter ido antes ao encontro de Isolda. Em segundo lugar, o objeto místico, que fora usado por José de Arimatéia para recolher o sangue de Cristo, na obra anônima também não é carregado por ninguém: “[...] E elles assi seendo entrou no paaço o Santo Graal cuberto de ãu eixamente branco. Mas no ouve i tal que visse que[m no] trazia [...]” (ANÔNIMO, p. 16)<sup>63</sup>. Além disso, no romance há uma inversão de acontecimentos se o compararmos ao texto-base, pois, na obra medieval, o trovão ocorre à noite, mas somente antes do objeto místico e sagrado aparecer, como uma espécie de introdução da benesse que viria sobre os cavaleiros. No livro de Almeida Faria, a trovoadá, além de assustar e distrair, como informa Jó, se dá no momento exato do banquete. O menino chega até a cogitar que esse fenômeno natural fosse, na verdade, uma manifestação do Espírito Santo. Algo curioso contado pelo filho de Marina nesse trecho sobre o qual estamos tratando também é o fato de ser dito que os cavaleiros não teriam plena consciência de que habitavam na Aldeia Aérea. Apenas Jó, enquanto narrador, dá-se conta disso.

A última viagem de Jó à Aldeia Aérea ocorre no capítulo cinquenta e sete, quando, por meio do último monólogo de André e das cartas enviadas por Sônia para a família, o leitor já sabe que o filho mais velho de Marina, o cavaleiro andante ou do mar, falecera, acometido de câncer no sangue. Nessa passagem o garoto demonstra não ter conhecimento do que ocorrera com seu irmão na África e tem uma visão deste:

[...] Então vi o André, perdido em Angola, não posso demorar, qualquer demora será a sua morte, parto ao encontro dele antes que o humilhem como ao Heitor fez o cruel Aquiles, pobre Heitor pai de Astianax e filho de Príamo que assistiram ao espetáculo de seu corpo três vezes arrastado em redor dos muros de Tróia, de rojo atado pelos pés do carro. Custe o que custe hei-de evitar isso e dou comigo num sítio habitado por um povo que, para minha surpresa, entendi. (FARIA, 1987, p. 176)

Como se vê, apesar de não revelar saber do real estado de André, Jó o vê em perigo de morte em Angola e sabe que ele necessita, nesse caso, de uma ajuda urgente. Ao pensar no território, naquele período, inimigo de Portugal – e não poderia ser diferente –, o narrador rememora uma passagem famosa da *Iliada*, de Homero: a morte de Heitor, que tivera seu corpo maculado pelo fato de seu inimigo, Aquiles, haver incorrido na *hybris*. Dessa maneira, por medo que algo terrível pudesse suceder ao irmão, o menino vai até a Aldeia Aérea pedir que os cavaleiros salvem seu parente. Ele vai até Gurnemanz – este é o nome de um

<sup>63</sup> Tradução desse trecho por Heitor Megale: “E eles assim estando sentados, entrou no paço o santo Graal, cuberto de um veludo branco; mas não houve um que visse quem o trazia.” (ANÔNIMO, 2008, p. 38)

personagem da peça Parsifal, de Richard Wagner, um cavaleiro meditativo que repreende o primeiro herói do Graal – que é chamado, inclusive, de filósofo para solicitar o socorro. Todavia, a resposta é negativa:

[...] A ele me dirigi perguntando se me podiam auxiliar, ele porém abanou a cabeça, dubidativo: Galaaz, o cavaleiro virgem, morreu há dias, subiu ao Paço Aventuroso levando o Vaso, Palamedes e Parsifal andam desarmados porque fizeram votos de pacifismo, os cavaleiros não têm ordem de sair da Aldeia Aérea senão no dia do Juízo [...]. (FARIA, 1987, p. 178)

Como se pode notar, Gunermanz oferece uma resposta desoladora: não há mais Santo Graal e muito menos Galaaz entre eles. Tudo o que restara fora Palamedes – conhecido na *Demanda* como o cavaleiro da besta ladradora – e Parsifal, que já não poderiam lutar pelo fato de terem feito votos de pacifismo e por não receberem ordens para sair do local em que habitam. É bastante simbólico que, no momento em que Jó solicita uma ação efetiva dos guerreiros medievais, nenhum desses possa ajudá-lo. Mais significativo ainda é o fato de Galaaz, o único cavaleiro do Graal infalível, ter morrido e levado consigo o Vaso sagrado, deixando Palamedes e Parsifal, o herói falho, que fora impedido de completar sua aventura.

O único que poderia agir como o grande salvador seria Galaaz, que estava predestinado a realizar feitos memoráveis. Já Perceval ou Parsifal – como escrevem Wagner e Almeida Faria –, nada pode fazer, pois é incapaz de combater, devido ao juramento que fez, e de sair da Aldeia Aérea. O fato de ter restado, dentre os dois heróis do Graal, apenas o que protagoniza o *Romance do Graal*, de Chrétien de Troyes, é mais uma coisa que revela a impossibilidade de uma intervenção heroica em auxílio de algum personagem português assim como André ou Jó.

A morte do cavaleiro andante alentejano em Angola, afeta negativamente a vida de todos. Sónia, que estava, desde *Lusitânia*, bastante otimista por causa das perspectivas de mudanças políticas em seu país, e que, apesar dos desafios enfrentados em plena guerra e de viver em meio a “[...] tiros todas as noites [...] no pavor de uma bala perdida nos encontrar na rua, numa varanda, à janela. [...]” (FARIA, 1987, p. 23), sempre afirmara que a vitória, daquilo que defendia, era certa. No entanto, após o falecimento do namorado diante de si e de enviá-lo dentro de um caixão de chumbo a Portugal, ela sente sérias dificuldades de seguir em frente e vê fugir de si o sentido de sua própria existência:

[...] O nada entrou para morar no vazio da minha vida. Hoje de manhã trouxeram o caixão que não olhei, soldaram o chumbo da urna, levaram-no para sempre. Fui ao aeroporto fazer o telegrama para vocês, insegura

acerca da chamada pedida há horas. Assinei papéis, reservei o voo de regresso do corpo, voltei à casa desertada a fim de te escrever esta que segue no avião da noite. Depois espero dormir dois dias seguidos. O fim de André não pode ser para mim o fim, mas preferia. Em todo o caso nunca mais viverei no futuro. VI FUGIR O SENTIDO DE TUDO. Que me resta? Resistir neste renascer, residir onde só há justiça por distração do acaso. Infelizmente não tenho outro reino senão deste mundo, e duvido que haja paraíso em alguma parte. Em parte alguma. (FARIA, 1987, p. 174)

Depois da morte de André, Sónia, que sempre se projetava no porvir, afirma em carta para Arminda que nunca mais voltará a fazer tal coisa por já não enxergar sentido em mais nada. Nessa, que será a última correspondência da angolana em *Cavaleiro Andante*, a angolana, a princípio, apresenta um fatalismo perante a própria vida que estava muito presente em André no romance *A Paixão*. Nem mesmo a crença de dias melhores em mundo além deste é capaz de consolá-la, pois a moça sente-se, depois do trauma sofrido, incapaz de acreditar que haja paraíso em alguma parte. No entanto, uma leve esperança se apresenta ao fim de sua carta: a possibilidade de estar esperando um filho de seu amado.

Ao fim do romance, como não se tem acesso a outras correspondências que poderiam ter sido trocadas entre os personagens, ficamos sem saber se há ou não o nascimento de um herdeiro de André à vista. Caso isso fosse realmente confirmado, tendo em vista que o filho mais velho de Arminda, em seu íntimo, sentia-se representante de uma coletividade – os portugueses –, tal fato representaria uma esperança nova não só para Sónia, mas para o próprio Portugal.

Além de Sónia, temos acesso também a João Carlos através de mais uma carta que este escrevera para Marta. Na correspondência, ele conta o que ocorrera com o irmão que, muito doente, não conseguira permissão em Angola para embarcar em um vôo para Portugal, morrendo onde estava, ao lado da namorada. Por JC trabalhar na Força Aérea Portuguesa, essa circunstância abalou-o muito: [...] Sinto alguma culpa por não ter conseguido passagem para o André ou não ter ido a Luanda eu mesmo, mas nenhum de nós se convenceu de que a doença fosse fulminante nem de resto era vencível [...]. (FARIA, 1987, p. 183).

JC, que estava em viagens aéreas dentro e fora de Portugal, não chegou a sequer fazer algo para tentar salvar André e isso o incomodou muito, como ele mesmo relata. Dessa maneira, torna-se, mais uma vez, evidente que, os personagens portugueses da *Tetralogia*, não conseguem fazer nada nem por si, nem pelos familiares e muito menos ainda pela pátria. Sónia, por sua vez, perdera o amado, mas passara o mês inteiro zelando por ele, esforçando-se para embarcá-lo para Portugal. Ela falhara, mas não fora por falta de tentativas e, por isso, não compartilha o mesmo remorso de João Carlos.



O falecimento de André, ao fim, é a morte de um português que perdera a vida na demanda do sonho, que foi até as últimas consequências, refazendo a rota seguida por muitos navegantes lusos no passado, em busca de seus próprios objetivos. Portugal, após uma longa ditadura e séculos de múltiplas tentativas de negar problemas reais que deveriam ser enfrentados de forma prática, convertera-se em uma terra devastada e muitos não sabiam, no presente vivido pelos personagens, o que fazer diante disto, nem como encontrar para si o que, metaforicamente, seria equivalente à ilha de Avalon:

[...] Fiquei olhando o mar que nos aproxima e nos afasta com suas marés altas, marés baixas, revoluções, agitação e paz, combates dos contrários. O presente é um deus potente, disse Goethe pela boca de Tasso. A força do presente me faz retornar, mas para de novo viajar, contigo ou sem ti. Ainda me falta encontrar a ilha dos imortais. (FARIA, 1987, p. 190)

O trecho supracitado pertence ao último capítulo, que fora uma carta escrita por Marta para JC. Na correspondência, atendendo aos desejos do amado, a moça resolvera, enfim, deixar a Itália e encontrá-lo em Portugal. No entanto, ela deixa claro que esta seria apenas algo provisório, pois pretendia continuar a viajar. A moça encerra a sua mensagem para João Carlos com uma frase que resume bem a impressão que se tem de cada personagem: “[...] ainda me falta encontrar a ilha dos imortais” (FARIA, 1987, 190). Apesar de muito demandarem, a busca de um caminho e uma saída para os problemas enfrentados por cada personagem não lhes concede bons frutos. O cavaleiro andante encontrara, em sua demanda, o próprio fim. Já o paladino do vento, por medo de ousar, também fracassa. Nem mesmo os guerreiros que habitam a Aldeia Aérea podem salvar qualquer pessoa, pois seu heroísmo não pode ultrapassar as fronteiras do espaço mágico criado por Jó. Tiago, em seu último monólogo, sai de casa e não consegue encontrar um meio de retornar para casa, perdendo-se, assim como sua mãe, Marina, metaforicamente, perdera-se na vida ao insistir em continuar ligada ao passado. Com Arminda não é muito diferente. A solução para seus problemas amorosos, familiares e políticos parece-lhe incerta.

O mundo engrandeceu e tornou-se ainda mais ameaçador, ao passo que Portugal, que se via gigante em *Os Lusíadas*, depara-se, no presente vivido pelos personagens, com uma triste realidade. O apego à mítica memória heroica lusitana em *Cavaleiro Andante*, não impulsiona o povo para frente, pelo contrário, impede-o de viver com um olhar no futuro. Em prol de um ideal de heroísmo, Dom Sebastião saiu com seu exército para uma batalha que custaria não só a sua vida, mas também ameaçava a independência do reino. Em nome da conquista de um império, muito sangue inocente, de portugueses e estrangeiros, fora derramado. O sentimento patriótico, que se respaldava também na defesa da memória dos

considerados gloriosos feitos lusos, justificou, inclusive, ações tenebrosas do exército a serviço do regime ditatorial. É justamente nesse sentido que Almeida Faria – que, como se sabe, deu início à carreira de escritor para contestar o poder vigente – sugere, ao longo da *Tetralogia Lusitana*, que, enquanto o país estiver estagnado em um culto doentio ao que se perdeu ao longo de séculos, à espera de uma salvação messiânica – que certamente não virá –, não se chegará a lugar algum. Sobre isso escreve JC a Marta:

[...] País sólido outrora nas suas aventuras, ei-lo aí reduzido à condição de veleiro pirata arruinado entre a tralha que resta das batalhas, de fúnebres festejos no meio da carnavalização geral.

[...] Falta muito ainda, se é que chega, o dia em que seremos nós mesmos, sem saudades do estúpido passado nem receio de arriscar no diferente. Por enquanto imitamos mal, e dói este espetáculo [...]. (FARIA, 1987, p. 69)

As palavras de João Carlos reforçam uma ideia que perpassa os capítulos narrados por ele, Marta e Arminda: falta muito ainda para que a pátria lusa possa, enfim, encontrar um caminho sem que se faça necessário olhar para trás por medo do que virá. É por essa razão que JC, no capítulo 45 escreve a Marta desejando que na data da carta: “[...] que S. Alberto Magno, patrono deste dia, me mostre o bom caminho não só meu mas colectivo [...]”. (FARIA, 1987, p. 140). O passado, Graal consolador do povo português, deve, para isso, ser deixado de lado para que se dê início a uma nova demanda: a busca de uma identidade renovada para Portugal.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os escritos iniciais de Almeida Faria revelam inquietações de sua geração, a qual esteve às voltas com uma crise política causada pelo regime ditatorial e sentiu seus desejos de uma mudança profunda no país frustrados no período Pós-Revolução. Além disso, as ficções farianas produzidas antes e após o episódio de 25 de Abril de 1974 são sintomaticamente distintas em alguns aspectos. Cada vez mais, suas narrativas caminham para uma literatura que trata, sobretudo, do ser humano e do desassossego da existência. No entanto, na saga lusitana, embora a condição humana, o ser e o estar no universo, e o eu sejam questões bastante caras ao autor ainda hoje, é a condição existencial do próprio povo português que se configura como um dos elementos-chave das quatro obras.

Pode-se observar, ao longo da *Tetralogia Lusitana*, o amadurecimento da escrita fariana. Do jovem autor do *Rumor Branco*, que ainda experimentava fórmulas de construção narrativa de autores e correntes literárias modernas com as quais tomara contato, ao romancista maduro que publica, em 1990, *O Conquistador*, Faria encontra, no decorrer da escrita de sua saga, um estilo próprio. Os temas interligados ao inconsciente coletivo lusitano – como, por exemplo, o período das descobertas e viagens portuguesas e/ou a memória de Dom Sebastião – permeiam todas as suas obras romanescas publicadas entre 1965 e 2012. No entanto, curiosamente, isso não se dá em seus poucos contos<sup>64</sup>, que possuem, inclusive, estreitas ligações com o modo Fantástico e com o Surrealismo.

Em *A Paixão*, embora não haja a presença dos mitos históricos e literários que se observam ao longo dos três romances subsequentes, vê-se, claramente, a referência a uma tradição católica, a celebração da Páscoa. Sendo assim, a imagem de Jesus crucificado na Sexta-Feira de Trevas é algo que permeia todo o enredo. Aliás, como vimos, o próprio João Carlos possui as iniciais daquele que fora traído por Judas Iscariotes e morto injustamente. Portugal, assim como Cristo, necessitava de uma ressurreição, mas em um sentido político. Nesse sentido, o primeiro livro da *Tetralogia* concentrou em si o desejo do anúncio de uma grande e positiva mudança que poderia vir caso ocorresse a queda do regime ditatorial. Além disso, JC, que rompe com a família ao fim do romance e parte em uma aventura com Marta, apesar de parecer inclinado a realizar grandes coisas, não pretendeu ser um herói da

---

<sup>64</sup> Ao todo são cinco: *Peregrinação* (1967), publicado originalmente na *Antologia do Conto Fantástico Português*; *Romance de D. Sebastião de Portugal e Gabriel Espinosa Pasteleiro em Madrigal* (1983); *Os Passeios do Sonhador Solitário* (1987), publicado em livreto; *Um Cão chamado Bolotas* (1984) e *Vanitas: 51 Avenue D'Iéna* (1996).

humanidade, como fora o protagonista do Novo Testamento. Ele quis salvar apenas a si e aos seus, porém nem disso pode ser capaz ao fim.

Podemos tomar *A Paixão* como um romance-preparação para transformações grandiosas no cenário político e na vida de cada personagem que foram esperadas e desejadas por anos, mas que não chegaram do modo esperado. Nesse sentido, o projeto de construção de uma *Trilogia* que culminaria em um Domingo de Páscoa que ressuscitaria a nação não se concretiza, mudando os rumos do fora planejado pelo autor.

A desconstrução do arquétipo heroico lusitano presente em *Os Lusíadas* e desejado por Dom Sebastião dá-se em face do contexto presente vivenciado pelos personagens, que se encontram entre guerras e um clima de instabilidade política. Inclusive, o descrédito da Pós-Revolução dos Cravos é o que mais impulsiona os jovens indivíduos portugueses representados nos quatro romances a por em xeque o culto cego à memória da heroicidade portuguesa. O cenário desolador na África – construído pela insistência em manter-se a todo o custo o sonho imperial – é mais um elemento, na ficção fariana, que reforça as inglorias do país outrora cantado por Camões em seu *epos*. Tudo isto reunido na *Tetralogia Lusitana* possibilita, no decorrer dos romances, a revisão da autoimagem heroica portuguesa consolidada, na literatura, no *epos* camoniano. Notam-se, inclusive, nesses escritos, aspectos de uma crise identitária nacional – que, por sinal, faz-se presente na obra de um grupo de autores que compõem, para Maria de Lourdes Netto Simões (1998), a Geração de Abril portuguesa – expressa dos mais diversos modos: no diálogo com uma tradição mítico-nacionalista e até mesmo Bíblica – que também se encontra intrincada culturalmente ao país, inclusive também nos tempos ditatoriais – no intuito de subvertê-las; na apresentação de crises existenciais – vistas por meio dos monólogos interiores e das cartas escritas em *Lusitânia* e *Cavaleiro Andante* – de um cada personagem, que constituem, pouco a pouco, partes representativas de um existencialismo nacional; no ato de contrapor as colônias africanas em guerra ao Portugal incapaz de recuperar o espírito heroico lusitano presente e consolidado no épico criado por Camões.

A imagem de Dom Sebastião enquanto um rei louco em vida e que, após a morte, alimentara, mesmo assim, o sonho de grandeza luso por tantos séculos, demonstra-se, em *Lusitânia* e *Cavaleiro Andante* como algo absurdo. E mais: há momentos em que a figura do rei Encoberto, que perdera tudo na demanda pela expansão do império e defesa dos ideais heroicos em que acreditara desde criança, confunde-se também com o próprio Portugal que, cercado de crenças vãs das quais não conseguia desvencilhar-se, converteu-se numa terra devastada.

Os mitos históricos e literários retomados por Almeida Faria na *Tetralogia Lusitana* possuem, em seu âmago, um caráter épico comum ou pelo menos a intenção de atingir um estatuto heroico, como é o caso de Dom Sebastião. Além disso, a tradição medieval, a obra épica camoniana e a crença no retorno do rei “Encoberto” foram utilizadas, na ditadura, como modos de resistência de ideologias políticas e de legitimar ideais que foram propagados pelo regime ditatorial: o estímulo ao patriotismo e à defesa do Império português em África. No entanto, ao destacar a impossibilidade de uma ação heroica a ser realizada por meio dos personagens dos quatro romances e também ao revelar a incompatibilidade dos mitos evocados com os novos tempos portugueses através da subversão paródica ou da crítica feita ao culto à memória de tais figuras importantes na história e na cultura lusa, Faria demonstra o não lugar da noção de um heroísmo lusitano na contemporaneidade.

Cada personagem épico representado – como *Os Lusíadas*, o mito de Dom Sebastião e os heróis arturianos – contribuem para, diante das situações políticas delicadas pelas quais passava a pátria lusa, demonstrar a impossibilidade da sobrevivência desse tipo de modelo na modernidade. Nenhum dos renomados heróis evocados ao longo da *Tetralogia* pode salvar o país, apenas os próprios portugueses. Para isso, uma saída é apontada no decorrer das narrativas analisadas: menos lamentações sobre o que se perdera e mais ações efetivas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

**A Demanda do Santo Graal.** Edição de Joseph-Maria Piel, concluída por Irene Freire Nunes. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1988.

**A Demanda do Santo Graal.** Organização e atualização do português por Heitor Megale. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ALMEIDA, Ana Sofia Fernandes de. **Intervenção contemporânea nos castelos de Portugal.** 2012. 189 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, Universidade de Coimbra, Coimbra.

AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura.** Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance.** Trad. Aurora Bernadini e outros. São Paulo: Unesp, 1988.

BANDARRA, Gonçalo Anes. Trovas do Bandarra natural da Villa de Trancoso. Disponível em:

<[http://www3.universia.com.br/conteudo/literatura/Trovas\\_do\\_bandarra\\_de\\_goncalo\\_anes\\_bandarra.pdf](http://www3.universia.com.br/conteudo/literatura/Trovas_do_bandarra_de_goncalo_anes_bandarra.pdf)>. Acesso em: 10 jul. 2016.

BARBER, Richard. **O Santo Graal.** Trad. Maria Beatriz de Medina. Rio de Janeiro: Record, 2007.

BARBOSA, M. J. B. C. **O épico e o trágico na ficção de Almeida Faria.** Disponível em: <<http://run.unl.pt/bitstream/10362/9365/1/mariajoana.pdf>>. Acesso em: 02 jan. 2016.

BARREIRA, Cecília. **Salazarismo e outros ismos.** Lisboa: Universitária Editora, 1997.

BARRETO, António. **Mudança social em Portugal, 1960/2000.** Disponível em: <<http://www.ics.ul.pt/publicacoes/workingpapers/wp2002/WP6-2002.pdf>>. Acesso em: 14 out. 2016.

BARTHES, Roland. **Ensaios Críticos.** Trad. de António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1977.

BRANDÃO, Raul. **Húmus.** Edição crítica de Maria João Reynaud. Coleção Obras Clássicas da Literatura Portuguesa. Século XX. Vol. 60. Porto: Campos das Letras, 2000.

BRÉCHON, Robert. **Prefácio da edição francesa de Alegria Breve.** Trad. Basílio Losada. In: FERREIRA, Vergílio. Alegria Breve. 2. ed. Lisboa: Portugália Editora, 1969.

BÍBLIA. Português. **A Bíblia Sagrada: Antigo e Novo Testamento.** Trad. João Ferreira de Almeida. Revista e atualizada no Brasil. 2 ed. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993. 1152 p.

BOCAGE, Manuel Maria Barbosa Du. Soneto e outros poemas. São Paulo: FTD, 1994.

CAMÕES, L. V. **Os Lusíadas.** São Paulo: Abril, 2010.

CARVALHO, Cidália Viegas de. **Memória e Mito dos Descobrimentos na Literatura do Século XX**. 2013. 261f. Tese (Doutorado em Literatura de Língua Portuguesa) – Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra.

CASSIRER, Ernst. **Linguagem e Mito**. Trad. J. Guinsburg, Miriam Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CIDADE, Hernâni. **A literatura Portuguesa e a Expansão Ultramarina: as ideias – os Factos e a formas de Arte**. Coimbra: Armênio Amado editor, 1963.

CONSONNI, Hélia Regina Caixeta. **Ser-para-a-morte é Ser em vida**. Disponível em: <<http://www.psicoeexistencial.com.br/>>. Acesso em 26 jun 2016.

CORREIA, Amélia Maria. **A Matéria de Bretanha em Portugal: o(s) texto(s) e a(s) leituras da História Literária**. Disponível em: <<http://www.revistalimite.es/volumen%207/01correia.pdf>>. Acesso em: 05 jan. 2017.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Trad. Pola Civelli. 6 ed. São Paulo: Perspectiva, 2016.

ENTWISTLE, William J. **A Lenda Arturiana nas Literaturas da Península Ibérica**. Trad. António Álvaro Dória. Edição revista e acrescentada pelo autor. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1942.

FARIA, Almeida. **A paixão**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

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

\_\_\_\_\_. **Cavaleiro andante**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

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

\_\_\_\_\_. **Lusitânia**. Rio de Janeiro: Difel, 1986.

\_\_\_\_\_. **O Conquistador**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

\_\_\_\_\_. **O Murmúrio do Mundo**. Lisboa: Tinta da China, 2012.

\_\_\_\_\_. **Os passeios do sonhador solitário**. Conto e libreto. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 20\_\_.

\_\_\_\_\_. **Rumor Branco**. 3 ed. Lisboa: Difel, 1985.

\_\_\_\_\_. **Vozes da Paixão**. Lisboa: Editorial Caminho, 1998.

FARIA, Almeida; REGO, Paula. **Vanitas 51, Avenue D'léna**. Conto de Almeida Faria e Tríptico de Paula Rego. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

FALKEMBACK, Daniel. **Fragmentos de uma paixão por inteiro**. Disponível em: <<http://www.posfacio.com.br/>>. Acesso em 13 jun 2016.

FAULKNER, William. **O som e a fúria**. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

FERREIRA, Vergílio. **A propósito duma crítica. Vergílio Ferreira responde a Pinheiro Torres**. In: RODRIGUES, Sónia Maria Cordeiro Valente. *Polémica em torno de Rumor Branco de Almeida Faria: discurso e contra-discurso*. 1998. 192 f. Dissertação (Mestrado em

Linguística Portuguesa Descritiva) – Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto, 1998.

\_\_\_\_\_. **Análisis del proceso de creación y su contexto** (A través de um cuestionario de Perfecto-E. Cuadrado a Vergílio Ferreira). In: FERNANDEZ, Cuadrado (og). *Vergílio Ferreira: Una narrativa y um pensamiento comprometidos con la historia y la libertad de la creación*. Editorial Anthropos. Anthropos: Revista de Documentación Científica de la Cultura. Vol. 1, n. 101, out, 1989.

\_\_\_\_\_. **Da Ausência, Camões**. In: **Camões e a identidade nacional**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1983.

\_\_\_\_\_. **Palavras finais. Tréplica de Vergílio Ferreira**. In: RODRIGUES, Sónia Maria Cordeiro Valente. *Polémica em torno de Rumor Branco de Almeida Faria: discurso e contra-discurso*. 1998. 192 f. Dissertação (Mestrado em Linguística Portuguesa Descritiva) – Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto, 1998.

\_\_\_\_\_. **Prefácio da 1ª edição**. In: FARIA, Almeida. *Rumor Branco*. 3 ed. Lisboa: Difel, 1985.

FIGUEIREDO, Fidelino de. **A épica portuguesa no século XVI**. Edição fac-similada com apresentação de Antônio Soares Amora. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.

GARRETT, Almeida. **Frei Luís de Sousa**. Disponível em: <<http://www.luso-livros.net/wp-content/uploads/2013/03/Frei-Lu%C3%ADs-de-Sousa.pdf>> (Acesso em: 1 jul 2016).

\_\_\_\_\_. **Camões**. In: \_\_\_\_\_. **Obras completas de Almeida Garrett**. Volume 2. Porto: Lello & Irmão Editores, 1966.

GOMES, Álvaro Cardoso. **A negativa epopeia**. In: Itinerários, Araraquara, volume 1, número 10, 1996.

\_\_\_\_\_. **A voz itinerante**: ensaio sobre o romance português contemporâneo. São Paulo: EDUSP, 1993.

\_\_\_\_\_. **Entrevista com Almeida Faria**. In: GOMES, Álvaro Cardoso. **A voz itinerante**: ensaio sobre o romance português contemporâneo. São Paulo: EDUSP, 1993.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.

HERMANN, Jacqueline. **No Reino do Desejado**: a construção do sebastianismo em Portugal (séculos XVI e XVII). São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria e ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

JACOTO, Lilian. **Da saga à andança solitária**: a crise da autoridade na *Tetralogia Lusitana* de Almeida Faria. São Caetano do Sul, SP: Yendis Editora, 2005.

JUNG, C. G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Trad. Maria Luiza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. 11. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.



\_\_\_\_\_. **Psicologia y simbólica del arquetipo.** Trad. Miguel Miurnis. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1977.

KASCHEL, Werner; ZIMMER, Rudi. **Dicionário da Bíblia de Almeida.** 2. ed. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2005.

LOPES, Jorge Costa. **As Polêmicas de Vergílio Ferreira:** e uma antipolêmica ou polêmica do silêncio. Lisboa: Difel, 2010.

LOPES, Óscar. **Ecce homo:** uma dialética do sujeito. In: FARIA, Almeida. *A paixão.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

LOURENÇO, Eduardo. **A Nau de Ícaro e imagem e miragem da lusofonia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. **O Canto do Signo:** Existência e Literatura (1957-1993). Lisboa: Editorial Presença, 1994.

\_\_\_\_\_. **Mitologia da Saudade:** seguido de Portugal como Destino. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

LUKÁCS, Georg. **Teoria do romance.** Trad. José Marcos Mariani de Macedo. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2007.

MACHADO, Álvaro Manuel. **A novelística portuguesa contemporânea.** 2. ed. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa; Ministério da Educação, 1984.

MARTINS, Oliveira. **Camões.** In: \_\_\_\_\_. *História da Civilização Ibérica.* Volume 7. Lisboa: Círculo de Leitores, 1987.

\_\_\_\_\_. **Camões:** Os Lusíadas e a renascença em Portugal. Porto: Livraria Internacional de Ernesto Chadron, 1891.

\_\_\_\_\_. **História de Portugal.** Lisboa: Edições Vercial, 2010.

MEGALE, Heitor. **A demanda do Santo Graal:** das origens ao código português. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

\_\_\_\_\_. **Apresentação.** In: **A Demanda do Santo Graal.** Organização e atualização do português por Heitor Megale. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

MELETÍNSKI, E. M. **Os Arquétipos Literários.** 2. ed. Trad. Aurora Fornoni Bernardini, Homero Freitas de Andrade e Arlete Cavaliere. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MOISÉS, Massaud. **A Novela de Cavalaria no Quinhentismo Português:** O Memorial de Proezas da Segunda Távola Redonda de Jorge Ferreira de Vasconcelos. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1957.

MORAES, Silvia. D. A. de. **A epopéia clássica e a renascentista.** In: VASSALO, Lígia. (org.) *A Narrativa Ontem e Hoje.* Org. Lígia Vassalo. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

NAMORA, Fernando. **A pretexto de Camões.** In: FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN. *Camões e a identidade nacional.* Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.

OLIVEIRA, Cristina Robalo Cordeiro. **“A Paixão” de Almeida Faria**. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1980.

PAIVA, José Rodrigues. **Vergílio Ferreira: Para Sempre**, romance-síntese e última fronteira de um território ficcional. Recife: Editora Universitária UFPE, 2007.

\_\_\_\_\_. **Revolução, renovação: caminhos do romance português no século XX**. In: MARTINS, Elizabeth Dias; PONTES, Roberto & BARROS, Patrícia Elaine Lima (orgs.). *Falas & textos: escritos de literatura portuguesa*. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2010.

PESSOA, Fernando. **Mensagem**. São Paulo: FTD, 1992.

PEREIRA, José Carlos Seabra. **Notas sobre Camões e o(s) Modernismo(s) em Portugal**. In: ALMEIDA, Isabel; ROCHETA, Maria Isabel; AMADO, Teresa (orgs.). Coimbra: Departamento de Literaturas Românicas; Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2007.

PERRONE-MOISÉS, Leila. **O Nôvo Romance Francês**. São Paulo: São Paulo Editora S. A., 1966.

ROBBE-Grillet, Alain. **Pour Un Nouveau Roman**. 6. ed. Paris: Les Éditions de Minut, 1963.

RODRIGUES, Selma Calazans. **A narrativa e a sua problemática – Diálogo sobre a origem do romance: Georgy Lukács e Mikhaïl Bakhtin**. In: VASSALO, Lígia. (org.) *A Narrativa Ontem e Hoje*. Org. Lígia Vassalo. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

RODRIGUES, Urbano Tavares. **A influência francesa na ficção portuguesa contemporânea**. In: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 95, Jan. 1987, p. 21-25.

SÁ, Dionísia Maria Rodrigues. **Uma leitura de Vergílio Ferreira no contexto do Existencialismo**. 2009. 122 f. Dissertação. (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Letras, Universidade do Porto. Porto. 2009.

SACCO, Marcelo. **Entrevista com Almeida Faria de Marcelo Sacco**. (Disponível em: <<http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/letras/entrevistafaria.pdf>>. Acesso em: 05 jun. 2016.

SAVIO, Lígia. **A Paixão e seus produtos: uma consciência retrospectiva na Tetralogia Lusitana de Almeida Faria**. Tese. (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2007.

SECCO, Lincoln. **25 de abril de 1974: a Revolução dos Cravos**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2005.

SIMÕES, Maria de Lourdes Netto. **As razões do imaginário: comunicar em tempos de revolução (1960-1990) – A ficção de Almeida Faria**. Salvador: FCJA; UESC, 1998.

\_\_\_\_\_. **Narrativa Portuguesa em Processo de Fragmentação**. Petrópolis: Vozes, 1975.

SOARES, Mario. **Caminho difícil: do Salazarismo ao Caetanismo**. Rio de Janeiro: Lidador, 1973.

SOUSA, Eudoro de. **História e Mito**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1981.

TEIXEIRA, Eliane de Alcântara. **Almeida Faria e a revisão do mito sebástico**. São Paulo: Marco, 2007.

THIMÓTEO, Saulo Gomes; BORGES, Níncia Cecília Ribas. **A técnica narrativa em Clarice Lispector e James Joyce**. Disponível em: <<http://www.ple.uem.br/>>. Acesso em: 23 jun. 2016.

TOFALINI, Luiza Aparecida Berloff. **Absoluto e relativo: a filosofia existencial de Húmus**. Disponível em: <<http://www.letramagna.com/>>. Acesso em 20 jun. 2016.

TORRES, Alexandre Pinheiro. **Alexandre Pinheiro Torres responde a Vergílio Ferreira. Na tenda de Abracadabra**. In: RODRIGUES, Sónia Maria Cordeiro Valente. *Polémica em torno de Rumor Branco de Almeida Faria: discurso e contra-discurso*. 1998. 192 f. Dissertação (Mestrado em Linguística Portuguesa Descritiva) – Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto, 1998.

\_\_\_\_\_. **O movimento neo-realista em Portugal na sua primeira fase**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa; Ministério da Educação, 1983.

\_\_\_\_\_. **Rumor Branco de Almeida Faria**. In: RODRIGUES, Sónia Maria Cordeiro Valente. *Polémica em torno de Rumor Branco de Almeida Faria: discurso e contra-discurso*. 1998. 192 f. Dissertação (Mestrado em Linguística Portuguesa Descritiva) – Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto, 1998.

\_\_\_\_\_. **Também as palavras finais (mas não epitáfio) de Alexandre Pinheiro Torres**. In: RODRIGUES, Sónia Maria Cordeiro Valente. *Polémica em torno de Rumor Branco de Almeida Faria: discurso e contra-discurso*. 1998. 192 f. Dissertação (Mestrado em Linguística Portuguesa Descritiva) – Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto, 1998.

TROYES, Chrétien de. **Perceval ou o Romance do Graal**. Trad. Rosemary Costhek Abilio. São Paulo: Martins, 1992.

TUTIKIAN, Jane. **Inquietos olhares: A construção do processo de identidade nacional nas obras de Lídia Jorge e Orlanda Amarílis**. Disponível em: <[www.periodicos.usp.br/viaatlantica/article/download/48735/52808](http://www.periodicos.usp.br/viaatlantica/article/download/48735/52808)>. Acesso em: 02 nov. 2016.

URBÁN, Balint. **The deconstruction of the figure of D. Sebastião in ‘The Return of The Caravels’ of António Lobo Antunes**. Disponível em: <<http://estudosculturais.com/congressos/europe-nations/pdf/0040i.pdf>>. Acesso em: 20 ago. 2016.

VALESI, Lucette. **Fábulas da Memória: a batalha de Alcácer Quibir e o mito do sebastianismo**. Trad. Maria Helena Franco Martins. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

VASCONCELOS, Jorge Ferreira de. **Memorial de Proezas da Segunda Távola Redonda**. 2. ed. Lisboa: Typ. Do Panorama, 1867.

VASSALO, Lígia. **O gênero épico**. In: VASSALO, Lígia. (org.) *A Narrativa Ontem e Hoje*. Org. Lígia Vassalo. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

VERNE, Júlio. **A Aldeia Aérea**. Trad. Otávio de Vasconcelos. São Paulo: Editora Matos Peixoto S. A., 1966.

VICHINSKY, Flavio Garcia. **Do mito Camões ao outro Camões de José Saramago**. 2009. 165 f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas e Vernáculas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

VIEIRA, Pe. António. **História do futuro**. Vol. 1. Disponível em: <[http://www.fcsh.unl.pt/docentes/rmonteiro/pdf/Futuro\\_I.pdf](http://www.fcsh.unl.pt/docentes/rmonteiro/pdf/Futuro_I.pdf)>. Acesso em: 7 jul. 2016.

\_\_\_\_\_. **Sermão de São Sebastião**. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/doc/147452085/sermao-sao-sebastiao>>. Acesso em: 8 jul. 2016.

WATT, Ian. **Mitos do Individualismo Moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe**. Trad. Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.