

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU
MESTRADO EM LETRAS E LINGÜÍSTICA

**HISTÓRIA E REVISÃO CRÍTICA NA FICÇÃO DE ALMEIDA FARIA:
DUAS PERSPECTIVAS TEÓRICAS**

Kyldes Batista Vicente

Orientador: Prof. Dr. Pedro Carlos Louzada Fonseca

Goiânia

2002

KYLDES BATISTA VICENTE

HISTÓRIA E REVISÃO CRÍTICA NA FICÇÃO DE ALMEIDA FARIA:
DUAS PERSPECTIVAS TEÓRICAS

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação Stricto sensu, Mestrado em Letras e Lingüística, como requisito para obtenção do Grau de Mestre Letras e Lingüística.

Área de Concentração: Estudos Literários

Orientador: Prof. Dr. Pedro C. Louzada Fonseca

Goiânia

2002

Kyldes Batista Vicente

HISTÓRIA E REVISÃO CRÍTICA NA FICÇÃO DE ALMEIDA FARIA:
DUAS PERSPECTIVAS TEÓRICAS

Dissertação defendida e aprovada em 26 de abril de 2002, pela banca examinadora constituída pelos professores: Dr. Pedro Carlos Louzada Fonseca (orientador), Dr.^a Clarice Zamonaro Cortez e Dr.^a Goiandira de F. Ortiz de Camargo

Dr. Pedro Carlos Louzada Fonseca
(Orientador)

Dr.^a Clarice Zamonaro Cortez

Dr.^a Goiandira de F. Ortiz de Camargo

Goiânia-GO, 2002

À Deus,
que mostra o caminho a seguir,
sempre.

Para minha mãe,
que me fez acreditar que vale a pena
perseguir sonhos.

AGRADECIMENTOS

Para a realização deste trabalho muito contribuíram os apoios e estímulos recebidos, pelos quais me sinto profundamente reconhecida.

Agradeço ao Professor Doutor Pedro Fonseca a orientação no estudo do tema. Saliento, agradecida, a riqueza das suas sugestões, o rigor das suas críticas e ainda a disponibilidade e compreensão que sempre demonstrou.

À Professora Doutora Goiandira Ortiz de Camargo, pelo incentivo, atenção e direcionamento nos momentos de indecisão, com os quais sempre me encorajou.

À Professora Doutora Clarice Zamonaro Cortez pelos valiosos conselhos e caminhos pela Literatura Portuguesa.

A minha gratidão vai igualmente para todos os professores do Mestrado, cujos ensinamentos e calor humano foram um incentivo à realização desta dissertação, especialmente à Professora Doutora Maria Zaíra Turchi.

Aos professores Jorge Alves de Santana e Eudénice de F. Araújo, leitores atentos dos meus escritos; e ainda Ulysses Rocha Filho, Lívia A. Nascimento e João Felício.

Aos amigos que fiz no Mestrado, agradeço tanto o apoio como a paciência: Vivianne Fleury de Faria, Fábio de Sousa, Maria Severina Batista Guimarães e Consuelo de Lourdes Costa. E aos amigos da Prefeitura de Urutaí-Goiás e da Escola Estadual *Setor Sul* em Palmas-Tocantins, agradeço a compreensão e a força da amizade.

Finalmente, um agradecimento muito especial é devido a minha família, responsável pelo que sou, e ao amigo Emivaldo Gonçalves pela ajuda inestimável, sem a qual o trabalho não teria sido possível.

E à CAPES, pelo apoio.

Outros haverão de ter
O que houvermos de perder.
Outros poderão achar
O que, no nosso encontrar,
Foi achado, ou não achado,
Segundo o destino dado

Mas o que a eles não toca
É a Magia que evoca
O Longe e faz dele história

Fernando Pessoa (Mensagem)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	07
CAPÍTULO I – ASPECTOS METAFICCIONAIS	
1. Metaficção Historiográfica: considerações teóricas	13
2. A Paixão: Memória da pátria perdida	19
3. Cortes: Tempo de gente cortada	30
4. Lusitânia: Navegar é Preciso	37
CAPÍTULO II - SIMBOLISMO MÍTICO-ARQUETÍPICO	
1. Palavras Iniciais	50
2. A Paixão: O Ritualismo Sagrado	57
3. Cortes: A Desmitificação	65
4. Lusitânia: A Inversão da História	70
CONCLUSÃO	75
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	84

RESUMO

História e Revisão Crítica na Ficção de Almeida Faria:

Duas Perspectivas Teóricas

Ao surgir uma nova força para perturbar a homogeneidade temática e formal, auferida da liberdade de expressão e das mudanças sociais obtidas através do movimento de 25 de abril de 1974, a Geração de Abril propunha um novo ciclo na Literatura Portuguesa.

Pertencente a essa fase de repercussão do processo revolucionário, Almeida Faria vivencia o momento de abertura político-social até então proibida que, na relação com o contexto, sua narrativa é impulsionada por circunstâncias históricas e ao mesmo tempo é impulsionadora da reflexão que antecede e promove o processo revolucionário.

O presente trabalho tem como objetivo o estudo da *Trilogia Lusitana*, composta por quatro livros – *A Paixão* (1965), *Cortes* (1978) e *Lusitânia* (1980) – os quais constituem a saga de uma família de latifundiários do Alentejo, no mesmo instante em que acompanha o processo revolucionário ocorrido em Portugal, durante o período de ditadura militar.

Para tal análise, são trabalhados aspectos teóricos propostos por Linda Hutcheon nas questões referentes ao pós-modernismo, defendidas no seu livro *Poética do Pós-modernismo* (1991), visto que a *Trilogia Lusitana* percorre caminhos da metaficção historiográfica, constituinte do mesmo momento. Por outro lado, também discutimos os conteúdos de expressão simbólica da crítica arquetípica de Northrop Frye (1973) expostos em *Anatomia da Crítica*.

Assim, ao apropriarmos desses pressupostos teóricos, procuramos atentar para os processos intertextuais e irônicos que perpassam todo o texto, em especial nos livros que

iniciam a saga. O estudo, nas obras, de todos os aspectos referidos, para os quais pretendemos obter explicação ou resposta, terá também como suporte trabalhos críticos e textos teóricos sobre o romance moderno, por isso daremos relevo em especial à análise dos textos, com os quais justificaremos as hipóteses levantadas.

ABSTRACT

History And Critical Revision On Almeida Faria Fiction:

Two Theoretical Perspectives

With the rise of a new power to disturb the formal and thematical homogeineity got from the freedom of saying and the social changes got through the April 25, 1974, revolutionary movement, the April Generation proposed a new cycle on Portuguese Literature.

Pertaining to this phase of effect of the revolutionary process, Almeida Faria lives the social and political opening moment, for bideen at the time that, in the relationship with the context, his narrative is stimulated by historical circumstances, and, at the same time is a propeller of the reflection that comes before and promotes the revolutionary process.

This present work objectives the study of the Lusitanian Trilogy, composed by four books – The Passion (1965), Cuts (1978) and Lusitanian (1980) – which constitute the saga of a family owner of a latifundium in Alentejo, at the same moment in which follows the revolutionary process occurred in Portugal, under the military dictator ship.

For such analusis, are used theoretical aspects proposed by Linda Hutcheon (1991) in the questions related to the post-modernism era defended in her book, *Post-Modernism Poetics* (1991), as the Lusitanian Trilogy runs through ways of historiographical meta-fiction, constituent of the same moment. On the other hand, we also discuss the contents of symbolical expression of the archetypical criticism of Northrop Frye (1973) exposed in *Anatomy of Criticism*.

So, on getting these theoretical purposes, we are trying to take into consideration the sneering and inter-textual process that touch lightly the whole text, specially the books which initiate the saga. The study, in the works, of all referred aspects, to which we intent to get explanation or na answer, will also have as support, critical works and theoretical texts about the modern romance, there analyses of the texts, with which we will justify the raised hypothesis.

INTRODUÇÃO

A produção literária portuguesa surgida logo após o Orfismo, o Presencismo e o Neo-Realismo, que se consolidou na segunda metade do século passado em Portugal, demonstrou-se com dificuldades em transpor os projetos estéticos anteriores. Porém, manifestou-se com uma nova força que surgia para perturbar a homogeneidade temática e formal, auferida da liberdade de expressão e das mudanças sociais obtidas através do movimento de 25 de abril de 1974¹. A essa geração, chamada por Maria de Lourdes Netto Simões (1998), no livro *As Razões do Imaginário*, de **Geração de Abril**, pertenceu Almeida Faria. Segundo João Gaspar Simões, em seu livro *Itinerário Histórico da Poesia Portuguesa*, tal homogeneidade temática e formal deve-se aos vários tipos de poesia que nos oferece o segundo modernismo.

O enriquecimento pelo qual passava a poesia nacional portuguesa no momento de transição do simbolismo para o modernismo resultou na valorização do ritmo, da imagem, da metáfora, da liberdade e da ousadia dos novos poetas. E é assim que às velhas prerrogativas da arte poética transparecem elementos de um inequívoco modernismo, por meio da poética de Camilo Pessanha, de Mário de Sá-Carneiro, e muito especialmente de Fernando Pessoa.

Assim, o esteticismo já não satisfazia a consciência dos intelectuais que se encontravam diante de uma realidade político-social nada tranquilizadora, como a autoridade ditatorial. A finalidade sem fim da Geração Presença se torna indesejável aos

¹ O 25 de abril de 1974 é entendido como o marco da libertação da ditadura que submeteu Portugal e suas colônias por quarenta e seis anos. É, portanto, a data que assinala a Revolução dos Capitães de Abril, o qual configura-se como o processo que teve início nos anos sessenta com as conturbações provocadas pela guerra

olhos da geração que desponta, desenvolvendo então, um antagonismo ideológico que faz esquecer o subjetivismo presencista, o qual olhava o mundo de dentro para fora. Por outro lado, os neo-realistas olhavam o mundo de fora para dentro, por isso se diziam realistas, ou melhor, novos realistas.

José Benigno de Almeida Faria nasceu em 1943 na região do Alentejo. Iniciou o curso de Direito na Universidade de Lisboa, mas com a publicação de *Rumor Branco*, em 1962, a polémica foi de tal grandeza, envolvendo nomes como Vergílio Ferreira (seu professor e prefaciador do livro) e João Gaspar Simões (o qual defendia o seu livro como sendo “obra de gênio”) que fez com que deixasse o curso de Direito e se tornasse aluno da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Tais discussões deviam-se à precocidade do escritor que então contava com apenas dezenove anos de idade, bem como por ter optado por um tipo de escrita tão revolucionária e inovadora.

Além disso, comentou-se sobre a sua técnica de estruturação narrativa, que muitos diziam ser uma espécie de modismo influenciado pelo romance francês dos anos 50-60. Atualmente, Almeida Faria é professor na Universidade Nova de Lisboa.

Após o romance de estréia, desabrocham os romances de uma série de quatro livros tratando de um clã do Alentejo. A presente pesquisa tem por objetivo o estudo dos livros conhecidos por **Trilogia Lusitana** do referido autor e composta por *A Paixão* (1965), *Cortes* (1978) e *Lusitânia* (1980), que foram produzidos entre a ditadura e a democracia

colonial, pelo movimento estudantil, pelas questões agrárias, problemas com a censura, a repressão e a condição das mulheres na sociedade.

portuguesas. A escolha dos três livros obedece a um fio narrativo o qual se configura como *saga*².

Após a publicação da **Trilogia**, surgiram ainda *Cavaleiro Andante* (1983) e *O Conquistador* (1990), os quais não serão analisados neste trabalho, visto que apresentam proposta ficcional diferente, não enfocando, especificamente, a proposta revolucionária. O primeiro tem apenas a função de apresentar uma solução para os destinos dos elementos do clã, e no segundo temos a referência ao mito de D. Sebastião.

Pertencente a uma fase vista como sendo de repercussão do processo revolucionário, Almeida Faria vivencia o momento de abertura político-social até então proibida na relação com o contexto, sua narrativa é impulsionada por circunstâncias históricas e, ao mesmo tempo, é impulsionadora da reflexão que antecede e promove o processo revolucionário.

Definido o *corpus* de análise, trabalharemos com os aspectos teóricos direcionados pelo estudo de Linda Hutcheon, os quais se referem às questões da poética do pós-modernismo, visto que a Trilogia Lusitana percorre caminhos descritos por ele. Por outro lado, também discutiremos os conteúdos de expressão simbólica da crítica arquetípica de Northrop Frye.

O trabalho está estruturado em dois capítulos: **Metaficção Historiográfica** e **Simbolismo Mítico-Arquetípico**. O primeiro está subdividido em quatro momentos: Metaficção Historiográfica: considerações teóricas, *A Paixão: Memória da Pátria Perdida*, *Cortes: Tempo de Gente Cortada* e *Lusitânia: Navegar é Preciso*. Esses momentos

² A Trilogia Lusitana se aproxima da *Islendinga Saga* quanto à sua estrutura e elementos, de acordo com a teoria de André Jolles, no livro FORMAS SIMPLES, Para ele, há vários tipos de saga, mas a que mais se aproxima da família de alentejanos, no nosso entender, é a citada.

ressaltam as peculiaridades de cada livro da **Trilogia Lusitana**, sob a ótica da contribuição e ação da obra para a história portuguesa no momento que antecede a Revolução dos Cravos, ocorrida em 1974, e a situação em que fica o país logo após o fim da ditadura surgida após a referida revolução, bem como para a literatura portuguesa contemporânea.

Dessa forma, pretende-se encontrar os caminhos da metaficção historiográfica na construção da história, ou seja, de buscar cobrir as lacunas deixadas pela história. Além disso, procuraremos buscar os recursos encontrados pelo narrador para ficcionalizar um momento histórico em que os olhos dos censores estavam atentos para quaisquer críticas e durante a ausência da censura.

E é assim que no primeiro momento, as considerações teóricas acerca da metaficção historiográfica serão alvo de nosso estudo para que, em um segundo momento intitulado *A Paixão: Memória da pátria perdida*, os recursos e mecanismos da linguagem usados para que houvesse comunicação em um tempo que impõe tal silêncio possam ser procurados. No terceiro momento *Cortes: Tempo de Gente Cortada*, a intenção é trabalhar os aspectos histórico-ficcionais condutores da narrativa para um período político em que é permitida a comunicação, visto que no tempo histórico a ditadura já não mais existia. Em *Lusitânia: Navegar é Preciso*, o quarto e último momento do primeiro capítulo, a abordagem refere-se à revolução e às suas conseqüências, é o tempo da eufórica mudança do poder em Portugal.

No segundo capítulo, **Simbolismo Mítico-arquetípico**, a pesquisa volta-se para o estudo dos conteúdos de expressão simbólica originados da relação entre o substrato mítico e a sua motivação literária, sendo que para tal foram utilizados os princípios da crítica arquetípica de Northrop Frye.

Esse capítulo é subdividido, também, em quatro momentos de abordagem: Aspectos Mítico-Arquetípicos; *A Paixão: O Ritualismo Sagrado*; *Cortes: A Desmitificação* e em

Lusitânia: A Inversão da História. No primeiro momento será feita uma discussão acerca dos elementos que configuram-se como arquétipos de acordo com a crítica de Frye; já no segundo momento buscaremos os elementos simbólicos que contribuem para o desenvolvimento dos temas abordados, ilustrando situações da realidade referencial. Já no terceiro momento, *Cortes: A Desmitificação* trataremos da reação ao processo heróico e trágico da narrativa anterior, já que é feita uma reavaliação da mitopoesia empregada, ao ser dado um enfoque mais direto e realista.

E, finalmente, em *Lusitânia: A Inversão da História*, há a preocupação em avaliar a coesão do tempo e do espaço da ficção, bem como o tipo de discurso utilizado: a epistolografia; elemento que dá às personagens um certo comprometimento com o contexto social vivido.

Assim, ao apropriarmo-nos de pressupostos teóricos, procuraremos também atentar para os processos intertextuais e irônicos que perpassam todo o texto, os quais refletem questões que envolvem a narrativa produzida em Portugal, próprias do pensamento português. Salientamos também que todas as notas e citações do texto ficcional, referir-se-ão às edições portuguesas dos livros em questão: *Trilogia Lusitana*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1982.

O estudo, nas obras, de todos os aspectos referidos, para os quais pretendemos obter explicação ou resposta, terá também como suporte trabalhos críticos e textos teóricos sobre o romance moderno, por isso daremos relevo em especial à análise dos textos, com os quais justificaremos as hipóteses levantadas.

CAPÍTULO I

ASPECTOS METAFICCIONAIS

Aquilo que quero chamar de pós-modernismo é fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político. Linda Hutcheon (*A Poética do Pós-Modernismo*)

1. Metaficção Historiográfica: Considerações Teóricas

Desde Aristóteles existe a ânsia pela distinção entre poeta e historiador, bem como o trabalho que ambos realizam. Aparentemente, o historiador é aquele que se encarrega de narrar acontecimentos reais, enquanto o poeta estaria ocupado com acontecimentos que poderiam ter acontecido. Dessa forma, para ARISTOTELES (1990: 28), a diferença entre o historiador e o poeta está em que

um narra acontecimentos e o outro, fatos quais podiam acontecer. Por isso, a Poesia encerra mais filosofia e elevação do que a História; aquela anuncia verdades gerais; esta relata fatos particulares. Enunciar verdades gerais é dizer que espécie de coisas um indivíduo de natureza tal vem a dizer ou fazer verossímil ou necessariamente; a isso visa a Poesia, ainda quando nomeia personagens.

Assim, o trabalho do historiador seria voltado para a realidade, ao passo que o trabalho do poeta corresponde a fatos ou acontecimentos imaginados. Essa concepção acerca da história e da literatura esteve presente, por muito tempo, entre os estudiosos da questão. Entretanto, especialmente a partir do século XX, outras idéias como a influência da escola de *Annales* começaram a surgir a respeito da natureza das narrativas históricas e das literárias.

Isso aconteceu, sobretudo, quando se passaram a observar as estreitas relações existentes entre ambas as formas de narrar, ou seja, a historiografia era considerada uma arte literária, uma vez que eram utilizadas as mesmas técnicas, tais como artifícios retóricos, tropos, figuras e esquemas de palavras e pensamentos, para a composição de seu discurso.

Nesse sentido, WHITE (1995) chama a atenção para o fato de que no discurso da História é a narrativa que lhe permite transformar-se num conjunto coerente, com o auxílio de elementos literários. Isso é possível devido ao uso de elementos simbólicos para que, ao lado de elementos retóricos, consiga convencer o leitor da verdade do fato narrado, além de aproximar o fato da realidade vivenciada em determinado tempo.

O objetivo do historiador, no século XIX era despojar o discurso histórico de toda e qualquer técnica que julgava ser poética, elegendo o historicismo como real e a literatura como mera fantasia. Mesmo sendo renegada pelos historiadores, alguns estilos da história acompanharam os estilos e tempos da literatura: Michelet foi o gênio da historiografia romântica, Ranke da historiografia realista, Burckhardt, da simbolista e Spengler, da modernista.

Assim, a concepção de História evoluiu e no século XX, críticos como White (1995) salienta que a narrativa é o que permite ao discurso histórico a sua concretização. Por outro lado, Reis (apud Marinho: 1999:30) considera que o discurso ficcional é uma forma de enunciação do discurso da História³. Portanto, em alguns textos pós-modernos, a narrativa caminha ao lado da História, uma vez que se constrói por meio do diálogo desta com elementos históricos

Desse modo, se para MARX (1988: 69) *tudo o que é sólido e estável se volatiliza*, já que as coisas na modernidade estão impregnadas de seu contrário, mudando rapidamente e deixando tudo parecer inseguro. Em outra perspectiva, a tradição estruturada nesse momento modernista, recebe um tratamento diferente quando o momento pós-moderno é iniciado, uma vez que nesse instante, começa o processo de desmantelamento. Nietzsche, assim como Marx, reconhece que a incerteza pós-moderna apresenta uma intensidade *sui generis*, uma vez que, se no modernismo o que é sólido desmancha no ar, no pós-modernismo, a volatilização é consumada antes mesmo de se tornar sólido.

Isso é uma consequência da rapidez com que o pensamento se desenvolve, ou seja, de modo que não é possível ser controlado, desencadeado pela incerteza que marca o mundo do trabalho e da produção artística, advinda de profundas transformações nos processos e nos mercados de trabalho, nos produtos e padrões de consumo, apresenta mudanças constantes em todas as esferas da vida, sendo, portanto, a única coisa sólida que não se dissolve no ambiente e pensamento pós-modernos.

³ Carlos Reis, em *Eça de Queirós e o Discurso da História*. Apud. Maria de Fátima Marinho. *O Romance Histórico em Portugal*, p. 30.

É nesse sentido que, metaforicamente, o antigo rio de Heráclito transforma-se num mar bravio: a ânsia pela crítica e a busca por criatividade surgem como resposta aos desafios desta revolução. Como tudo são incertezas, as possibilidades para geração do novo estão ampliadas, podendo-se reavivar constantemente a imaginação; a certeza pode ser engeuedora.

Assim, a produção contemporânea não tem se restringido a fatos ou acontecimentos fictícios, mas a referida literatura tem fixado como referência, a realidade transformada em elemento para a criação ficcional, resultando na soma: da história e da ficção. Aproximadas do conceito metaficção historiográfica, tais características ainda somam-se a outra: a ironia, a qual HUTCHEON (1991) considera fundamental integrante das obras populares e paradoxais, produzidas no pós-modernismo.

Conforme definição dessa autora, o que caracteriza a metaficção historiográfica é a intenção de trazer para o presente um determinado passado, de forma questionada, com a finalidade de extrair revisões sob ângulos diversos, seus múltiplos aspectos e, com isto, sejam desfeitos possíveis equívocos acerca do tempo histórico.

O romance histórico das últimas décadas apresenta diferenças substanciais em relação ao seu congêneres romântico, uma vez que o próprio romance sofreu transformações a partir dos primeiros anos do século passado. Assim, o modernismo teria sido marcado por um decréscimo do interesse pela história, já que estava sob a influência do Futurismo, do Surrealismo e correntes afins.

Já o pós-modernismo teria feito reviver o entusiasmo por um passado que não está terminado, mas que se constrói em cada ato de escrita, numa tentativa de desconstrução, no sentido como expõe Derrida (apud. HUTCHEON, 1991). Dessa forma, alguns romances

históricos do princípio do século XX apresentam uma certa transcendência da História, visto que personagens do passado emergem de seu tempo histórico para significar arquétipos no presente.

O importante é que ao aceitar que não há certezas e que a própria História se configura como algo em constante questionamento, a ficção tem espaço para apresentar os seus questionamentos tecendo as entrelinhas da história. Nesse sentido, Linda Hutcheon defende que o pós-modernismo passa além da auto-reflexividade, sendo fundamentalmente crítico na sua irônica relação com o passado e o presente, sendo ainda uma ironia não ingênua.

O romance histórico pós-moderno torna-se, assim, não uma forma de conhecimento histórico, como pretendiam os românticos, mas uma inquirição da possibilidade de utilizar esse mesmo conhecimento de uma perspectiva epistemológica ou política, dando a constatação do caráter eminentemente crítico e contextualizado das formas de conhecimento histórico na atualidade. Esses questionamentos são obtidos pela recorrência à ironia, o que contribui, como aludido anteriormente, para o processo metaficcional por apresentar com intensidade a auto-reflexão.

Ao repensar ironicamente a História, o pós-modernismo revela-se não-nostálgico, ao contrário da alusão romântica ao medieval de sonho, na medida em que se toma pela consciência de que não há uma só verdade, fato que se poderá traduzir por uma grande instabilidade na focalização. Assim, a mudança constante de focalizadores, relatando cada um a sua versão da História, dá a medida exata da precária verdade do passado, facilitando o aparecimento de várias versões de um mesmo episódio do passado.

Relacionada com a revisão da verdade histórica está a ficção de Almeida Faria, especialmente no conteúdo da Trilogia Lusitana, em que uma próxima e metafórica relação

é estabelecida com o tempo histórico interposto pelos acontecimentos do 25 de abril de 1974.

Os dois primeiros volumes, *A Paixão e Cortes*, passam-se, respectivamente, numa Sexta-feira e num Sábado de Páscoa, estabelecendo a relação entre as vinte e quatro horas, em cada uma das narrativas, de um núcleo doméstico numa vila rural e a tradição que, rapidamente, se esvai. A evasão do tempo proporcionará a ampliação do espaço rural para o urbano com a ruptura da tradição familiar, a qual constitui o rompimento da sociedade portuguesa.

Já em *Lusitânia* estabelece a mediação entre o Domingo de Páscoa de 1974 e o de 1975, progredindo no mesmo tempo histórico que os dois volumes anteriores já haviam convocado, abrindo os horizontes da Revolução e suas conseqüências. Essas, anunciadas ao leitor por perspectivas não só de um narrador, mas também de mais de uma personagem, visto que estamos diante, neste livro, de um enunciado epistolográfico.

Assim, a Trilogia dialogará com o contexto histórico, desconstruindo a verdade histórica para construir a verdade ficcional, como uma forma de repensar a relação entre história e ficção, questionamentos próprios do pós-modernismo, como será explorado nas partes que seguem.

2. *A Paixão*: Memória da Pátria Perdida

Tanto mar, tanto mar
Sei também como é preciso, pá
Navegar, navegar
Lá faz primavera, pá
Cá estou carente
Manda novamente
Algum cheirinho de alecrim
Chico Buarque/ Ruy Guerra (*Tanto Mar*, in: *A Arte Maior de Chico Buarque*, Poligram)

O romance iniciador da **saga lusitana**, *A Paixão* (1965), é produzido no contexto da ditadura militar em Portugal. Um ambiente de repressão, censura, problemas sociais, questões estudantis e ainda de privilégios dados aos latifundiários. A interação com o contexto histórico-social português dos anos sessenta, reflete no romance sentimentos como o medo e a apreensão, trazendo um clima de silêncio.

Em um mesmo tempo histórico, confluem-se o tempo de vida do autor, que vivenciou o período de repressão militar, tempo da referida revolução (já que foi escrito durante a ditadura) e ainda o tempo ficcional da escrita como o período que antevê a história e a escrita, configurando-se como memória e, ainda, a escrita que é um acontecer simultâneo com a história.

Assim, com o auxílio de tais mecanismos, faz-se sobressair um certo caráter documental e auto-reflexivo da ficção, proporcionando o desdobramento da realidade no jogo ficcional.

Por outro lado, em uma abordagem da crítica literária baseada na teoria da significação simbólica, a leitura de *A Paixão* pode ser feita pela coexistência entre imagem e símbolo, mito e poesia. Tal relação é feita, principalmente, pela articulação dos elementos

água, ar, fogo e terra – elementos que serão discutidos a propósito do ritualismo sagrado de *A Paixão*.

O tempo da narrativa é o do dia de sexta-feira santa, rememorando o sacrifício de Cristo para salvar a humanidade. Segundo SIMÕES (1998), na obra essa referência simboliza o início do caminhar de uma família e também o início da revolução de um país na vida de uma família de latifundiários alentejanos.

Divididos em três partes – Manhã, Tarde e Noite –, os cinquenta capítulos vão revelando ao leitor a situação em que se encontra o país. São circunstâncias que evidenciam a estrutura patriarcal na qual são envolvidas as personagens: tanto entre os elementos da família, quanto entre o patrão e seus empregados.

A primeira parte – Manhã – é caracterizada pelos nomes de personagens nos capítulos, cujos nomes abrem cada um deles, formando os dez elementos que serão retomados nas duas outras partes. Nessa ordem, temos Piedade, João Carlos, Arminda, Mãe, André, Francisco, Jó, Tiago, Moisés e Estela. As referidas personagens são apresentadas do primeiro ao décimo capítulo ligadas a ação de acordar, seja para o dia, para a vida ou para a situação social de seu país.

Tal abordagem é feita por meio de capítulos extremamente reflexivos, nos quais as personagens são envolvidos por suas inquietações que, diferentemente, se encadeiam por uma linguagem reveladora de um problema maior: a ditadura.

A tessitura dos capítulos é feita de tal forma que procura revelar os problemas vividos pelas personagens, bem como deixar entrever questões que possam expressar uma continuidade para o próximo capítulo. É o que podemos observar na primeira parte, no capítulo *Piedade*, cujo desfecho propõe metaforicamente o contexto vivido:

O dia que se segue é-lhe memória negra; assim o percorreu, envolta em trevas, 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 de acabar; horas de pôr-se a pé; horas de início, horas de começar; são mais que horas. (p.15)

Assim, pode-se pensar que, se por um lado o fragmento refere-se ao dia de sexta-feira santa, por outro pressupõe-se que, sendo o romance escrito durante a ditadura, *isto tem de acabar* é uma forma de protesto que é realizado em palavras de sofrimento da personagem Piedade, a mulher que serve aos latifundiários. Para ela, é hora de iniciar uma mudança, o pôr-se de pé se configura como se preparar para a luta. No pensamento de Piedade está ainda a referência a algo difícil de ser transposto, de algo que dura e que há de terminar: *depenar a galinha, pô-la ao lume porque às vezes é dura* (p. 15), o verbo durar no sentido de ser resistente em termos de tempo e imposição.

O segundo capítulo apresenta João Carlos, um dos cinco filhos da família, o qual prossegue a reflexão iniciada com Piedade e concorda com o anseio da personagem anterior: *são mais que horas* (p. 16). Com tal frase, J.C. inicia o pensamento reflexivo da situação portuguesa, ele é o encarregado de sacrificar o cordeiro da Páscoa, revelando a intenção de dar-lhe o germe da revolução introduzida pela poética imolação do cordeiro.

Essa personagem é responsável pela iniciação do pensamento revolucionário, uma vez que *o cordeiro sem mácula, um macho de um ano* (Êxodo 12, versículo 5) simbolicamente iniciará o despertar de uma família e também o início da revolução de um país.

Arminda e Marina, mãe e filha são apresentadas, respectivamente, no terceiro e no quarto capítulos, são submissas, sendo que a primeira representa a educação patriarcal e tem em si o medo, mas ao mesmo tempo conhece as mudanças processadas pelos

acontecimentos, mas por outro lado, evita a transgressão, a rebeldia e procura no amor de Samuel uma inconsciente proteção.

Às portas da cidade estávamos os dois; como dizer se em volta havia mar ou vento? Chegaram depressa os outros agressivos; juntaram-se à nossa roda; criaram o ciúme; as faces eram máscaras más, caras de feroz mudez; o silêncio que deles ressumava corrompia o tempo; o ventre e os seis sentia consciente; os outros riam ou uivaram quando o pai chegou e disse que era assim, que podíamos partir, que estávamos curados; eles permaneceram no pavilhão sem fim, mais furiosos, um respirar de morte os assolava; a morte morde; à voz do pai apenas pressentida, os corpos furiosos dois a dois uniram-se junto à conjurada conjuração dos astros (...) (p. 18)

Nesse fragmento, encontramos no sonho de Arminda a busca pelo engajamento político da filha de Marina, subentendendo ainda a repressão ditada por um sistema patriarcal, dada pela forma agressiva como são encarados os movimentos juvenis.

Já Marina, mãe e esposa que, por tradição cultural é submissa e servil, caracteriza-se pela frustração que a envolve por não ter conseguido o casamento sonhado, mas por outro lado pensa que as situações mudaram nas relações de poder com o seu senhor, seja enquanto marido, seja enquanto patrão, já que até mesmo os empregados não aceitam discriminações sociais como em outros tempos, como pode ser percebido no fragmento abaixo em que a mesma faz uma reflexão acerca de sua condição:

apesar de todos os tormentos e martírios, apesar de guerra e fome e peste, a vida viu, uma vez mais, surgir a nua luz do dia; 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 (p.20-1)

Percebemos nesse contexto a forma como a própria visão de Marina denota uma desestruturação do poder, evidenciado pela desestruturação da família e da casa, a qual parece aos olhos dela como uma derrota.

O primogênito da família, André, vive sob o medo da morte, o qual é incomodado pelos inúmeros pesadelos e sonhos que mostram a ele as formas de ir morrendo devagar, assim como a forma de um sistema der dissipado, destruído. Essa personagem procura questionar valores morais e sociais, mas também a sua própria condição de vida.

na cidade, prédios dentados, as árvores dos parques pegadas à noite e o mistério das ruas inclinadas; elétricos 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 isso 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 rasas e não aterradoras; indecisão e dor; eis que alguém sente, subindo pelas veias devagar, a força urgente de um touro novo; André dorme; o sono não é fácil mas é sono; tenta acordar; faz um pequeno esforço; não consegue; adormece; vem o sono e o sonho; os monstros ancestrais não dormem. (p. 24)

Embora tenha em outro instante a noção de seu deslocamento no tempo, em que se encontra perdido na realidade que o cerca. Mesma sensação possuída pela personagem Moisés, apresentado no nono capítulo desta primeira parte.

Os outros dois filhos, Jó e Tiago, são a representação da criança em transição para a idade adulta. O primeiro está sempre envolvido em fantasias advindas de sua condição de criança em transição para adolescência. Seu universo é povoado pelas influências de um sistema autoritário (tanto o familiar quanto o social), as quais transparecem no revoltante pesadelo de ter sido preso. O segundo, ainda criança e um ano mais moço que Jó, tem suas fantasias girando em torno do imaginário infantil e nos sonhos com lobisomens.

Entre as personagens da narrativa, outros serviçais do latifúndio completam a inquietação iniciada por Piedade, como pode ser observado em Estela, cuja vida é

subordinada unicamente à situação de empregada, assim como Moisés que serve aos patrões há muito tempo e já não tem anseios, acostumou-se à fiel condição de servir e ser fiel ao seu patrão, servidão tão característica do sistema patriarcal e castrador da ditadura.

Desta forma, depois de descrita todas as circunstâncias que envolvem o latifúndio no que se refere às personagens, termina a primeira parte – Manhã. Ela é marcada pelo signo da paixão (anseios) de cada ser que habita a herdade, bem como tem como função o despertar, o acordar dos moradores dos Cantares.

A segunda parte do livro é intitulada *Tarde*. Nela, as ações giram em torno do fogo: elemento que desequilibrará a herdade e também as personagens, apresentadas na primeira parte. O desequilíbrio virá com o fogo que *cobria a terra e o ar as águas* (p. 79) e *agita a vida; e a vida acorda, vive, nasce sob o batismo inicial do fogo* (p. 81). A imagem do fogo aparece para fragmentar a estrutura familiar pelo medo que terá o seu ponto culminante com o término dessa mesma tarde.

o fogo; desde que se conhece, esta palavra, por si só, bastava para fazer vacilar os mortais, (...) quando chegaram ao monte é que souberam da morte do homem que se chegou demais às chamas e depressa pereceu nelas, embora não por elas, um homem tão suspeito como todos os outros, vendedores da sua força, um misturado entre o povo de bombeiros e ganhões, um que subitamente se disse ter morrido (p. 119)

O fogo será o elemento destruturador da situação vivida pelas personagens da herdade, será o iniciador de um novo ciclo, um ciclo de luta, de busca pela liberdade, tanto no plano da sociedade, quanto no plano familiar, reflexo daquela.

Ironicamente, João Carlos apresenta a estrutura familiar a qual pertencem: *o pater-famílias sentado no centro/com o poder de manus sobre a mãe/com a pátria-potensas sobre os filhos/a dominica-potensas sobre os escravos* (p.114). O almoço naquele dia já não era a

antiga forma patriarcal repetida durante tanto tempo que, posteriormente, iniciaria o seu desfacelamento já era anunciada uma mudança, ou seja, a revolução que viria em Noite.

Nessa última parte, todas as atenções são voltadas para João Carlos que se insurge contra a situação social e familiar que o envolve, para aquele que é responsável pela revolução. Tal situação faz com que J.C. abandone sua casa: o batismo do fogo, a turbulência por ele iniciada em *Tarde*, que culminará com a fuga de João Carlos.

Com essa fuga, é iniciado, simbolicamente, o desfacelamento do sistema familiar que trará a desestrutura do sistema social e econômico; assim, o estremecimento iniciado no seio da família de alentejanos alcançará Portugal.

A última parte concretiza o fim da passividade dado pela revolta de João Carlos e pela ânsia pelo fim do dia: *Enfim a noite existe, a longa fria noite deste dia de trevas e tormentos e lágrimas;* (p.135). Os acontecimentos já faziam prever uma noite turbulenta. Ao sair de casa, rompe com a tradição, institui a revolução, busca um novo viver e procura abrir os olhos da mente humana que não consegue imaginar o tempo por estar imersa em trevas, assim J.C.

assumir uma atitude nova, a única aceitável, para ele, perante a vida, ingressar inteiramente e sem cadeias noutra mentalidade, dedicar-se para sempre a um plano, uma idéia, correr o perigo, aceitar o risco, o anonimato e a clandestinidade, sofrer se necessário, ajudar com seus pulsos a construir o mundo, mundo sonhado com a certeza que transcende a realidade, que sabia infalível, urgente ainda que difícil, ainda que sangrento, mas era o sangue, sim, que o viria sagrar, o sangue ressuscitava, doía, ardia, custava, mas destruía o passado como fogo, e erguia um futuro magnífico a partir da própria destruição, do próprio nada. (p.134)

Era a anunciação de uma luta, da busca pela libertação urgente, difícil e sangrenta. A metáfora da noite envolve e traduz os mecanismos de inibição da fala, imposta pela ditadura salazarista desde 1928.

Oliveira Salazar impunha um clima de medo; a sua mão parava o vento da mudança e espalhava a areia negra do medo, apertava em torno das casas a mordaça do silêncio. Em *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984: 278), através da personagem Fernando Pessoa, Saramago expressa as características patriarcais de Salazar:

É o ditador português, o protector, o pai, o professor, o poder manso, um quarto de sacristão, um quarto de sibila, um quarto de Sebastião, um quarto de Sidónio, o mais apropriado possível aos nossos hábitos e índole

Considerado o mais apropriado aos hábitos portugueses, Oliveira Salazar é formado pelas paradoxais características de Sebastião e Sidónio. O primeiro foi o responsável pela imersão de Portugal em um período de saudosismo que prevalece até os dias de hoje. D. Sebastião foi um rei português que ansiava conquistar as terras mouras, cujo caminho levava à Terra Santa, bem como a luta contra os mouros e, em uma dessas batalhas chefiou o exército português em Alcácer-Quibir e desapareceu, fazendo surgir em terras portuguesas o sebastianismo, o mito de que o Desaparecido voltará e levará, novamente, Portugal a ser o rosto da Europa.

Por outro lado, o major e professor Sidónio Pais chefiou, em dezembro de 1917, uma revolta contra a chamada demagogia dos Democráticos e instaurou uma ditadura militar em Portugal concentrando nas suas mãos todos os poderes, destituiu o Presidente da República e dissolveu o Congresso, decretou alterações à Constituição, introduziu um regime presidencialista à maneira americana e fez-se eleger Presidente da República, por eleições diretas, em abril de 1918.

O regime sidonista caracterizou-se por uma crescente confusão política e administrativa e pelo terror imposto aos adversários. A figura de Sidónio Pais, galante e

brava, elegante no seu uniforme militar, atraía como poucos as massas em seu redor, suscitando devoções pessoais, fervorosas e adesões de todas as fileiras.

Com relação às comparações entre D. Sebastião e Sidónio Pais, OLIVEIRA MARQUES (1998: 260) salienta a forte presença do sebastianismo em Portugal:

Verdadeiro herói popular, para muitos um novo D. Sebastião, sobrepondo à legalidade constitucional o arbítrio da sua vontade, corrigindo os desmandos dos seus partidários com gestos românticos de perdão e de liberdade, Sidónio e o seu regime, fértil em desfiles militares, em cavalgadas pelas ruas e em recepções brilhantes, eram bem o oposto da República burguesa e puritana, dominada pelo racionalismo maçônico e simbolizada por um Teófilo Braga modestamente vestido, de guarda-chuva no braço e deslocando-se de “elétrico”.

Assim sendo, Oliveira Salazar reforçava a idéia de que era o Encoberto, aquele que devolveria a Portugal o período de glórias e conquistas, por isso a ditadura salazarista surgiu justamente da circunstância em que o país se encontrava, ou seja, sempre à espera de um salvador.

O clima de proibição invadia as casas de tal forma que, mesmo as pensões para as moças, tal como a que Marta esteve por algum tempo, as hóspedes eram manipuladas com frases do tipo: *fica expressamente proibido* (p. 142). E ainda por meio de sutis recursos fônicos, Almeida Faria deixa transparecer a pressão exercida pelo ditador, como na expressão *pides paredes* (p. 109). Diante de tais situações, o tempo vai chegando e forçando a agonia do sistema; Portugal já não suportava mais tanta pressão, então *é tempo de findar; mas não cedo de mais, porque à noite afinal é-nos amável, quando a rua da vila é um rio gelado*, (p. 146).

A época em que a gestação da Revolução de Abril desenvolveu-se, foi preparada em meio a um clima de proibição e medo. Sobre isso, Eduarda Dionísio em *Retrado dum*

Amigo enquanto falo (1979:20), pertencente à mesma geração literária de Almeida Faria, afirma:

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

O medo fazia com que as pessoas ficassem apreensivas e aguardando a qualquer instante uma abordagem do ditador, assim como no discurso de Eduarda Dionísio fica clara a situação em que se encontravam todas as pessoas nos cafés, em todos os instantes.

Ao mesmo tempo em que as pessoas queriam que a revolução acontecesse, o medo fazia com que não quisessem, uma vez que, haviam durante muito tempo sob o poder paternal do ditador, a liberdade estaria ligada à insegurança. Mas a mudança aconteceria se todos os portugueses quisessem e não apenas o movimento juvenil e/ou militar. Assim sendo, para que a revolução e a conseqüente renovação dos pensamentos político, social e cultural acontecesse, era necessária a participação de todos.

Nesse aspecto, a declaração encontrada em *A Paixão* é bem clara quanto à necessidade da união de todos:

Deixaremos as mães e as amadas ao saber que a manhã ia mesmo chegar e que enfim as aves silenciam e de súbito até os cães se calam, os bichos corpulentos e vibráteis de aço dispararão seus tiros-liberdade e só então as armas ficarão sob o vão escuro da escada, o pó virá sobre elas com magnanimidade, os ratos roerão as coronhas e cabos, o bolor nascerá nas raízes dos canos e as teias de aranha lhes farão vestidos singulares; uma criança subirá os degraus como animal recente do quintal, fresco, igual à árvore que, em cada primavera, abril ou maio, em cada páscoa, novamente renasce. (p.148)

Com essa conclamação, o narrador prevê um tempo de revolução, um tempo de renascimento, de recomeçar, um tempo em que as armas, as coronhas e cabos não serão

mais utilizados. *A Paixão* termina na expectativa de que algo estava prestes a acontecer e a ditadura estava por um fio.

Assim, o romance em questão expõe o contexto da ditadura expresso por uma linguagem densa e simbólica, estruturada em longos períodos, os quais ultrapassam as convenções da pontuação e sintaxe, insinuando um tempo em que

as palavras palavram; os discursos são falsos, as subjetivas vozes dos personagens confundem-se, vão além dos seus limites para revelarem a profunda crise familiar e social do Alentejo, onde a face das coisas conserva-se confusa sob o peso dos séculos (...) para que os homens possam enfim ter a coragem do eterno recomeço (p. 141).

O discurso revela não só uma ação denunciadora da injustiça social que era imposta no país, mas também de preparação, de gestação revolucionária, tal como pode ser percebido no fragmento a seguir:

O senhor será sempre senhor, enquanto for; longe, talvez, nas remotas cidades, homens lutam e esperam por qualquer coisa outra; é possível e até fazem bem; mas nós, os que aqui vegetamos enterrados há tanto, sujeitos a esta rotina sem apelo, porque esperaríamos senão pelo jantar?

A sutil ironia aparentemente não provoca uma segunda leitura, mas ao refletirmos, surgem os questionamentos: o senhor aqui descrito poderia ser o senhor do latifúndio, dos escravos de um tempo, do sistema, ou o cerceador da liberdade.

Temos, então, uma projeção da imagem do senhor do latifúndio para o senhor do país, numa relação de reflexo da vila rural para a sociedade portuguesa, ou pensamento ao inverso: o poder repressivo da sociedade causa efeitos no ambiente dos proprietários alentejanos.

E ainda: a estrutura familiar patriarcal de uma época é revelada nas relações e reações entre pais e filhos, marido e mulher, patrão e empregados; em síntese, entre senhor do latifúndio e dependentes, um tempo de medo gerado pela opressão da ditadura; quando quase não há espaço para questionamentos, para a fala, só a reflexão e o protesto mudo.

Ultrapassando o registro lírico e subjetivamente reflexivo de *A Paixão, Cortes* irá fixar em uma narrativa mais objetiva, tensa e descritiva da ruptura de João Carlos com a família, reflexo das organizações sociais para o corte com o poder opressor vigente em Portugal, provocando um tempo de gente cortada.

3. Cortes: Tempo de gente cortada

Publicado após a revolução, em 1978, *Cortes* foi escrito em um período de transição entre a ditadura e a democracia. Portanto, não há mais o policiamento que havia anteriormente e o discurso poético e simbólico de antes, diminui; revela um outro tempo, uma outra linguagem. Dividido em cinquenta capítulos, como *A Paixão*, *Cortes* terá seus capítulos apenas numerados e também abertos com um nome de personagem e circunscrevendo-se sempre a esse mesmo personagem, em instantâneos de solidão ou de um relacionamento eventual.

O espaço rural de *A Paixão* é agora alargado com momentos em Lisboa, onde o cotidiano revela a engrenagem social, repetitiva dos gestos, das práticas. As personagens se são as mesmas da obra anterior, mas há o acréscimo de Marta, a personagem que trará o espaço urbano para a narrativa e também quem impulsionará o corte de João Carlos com a família, fortalecendo o prosseguimento da caminhada em novos passos.

AURÉLIO (1984: 116) afirma que as personagens do segundo livro da *Trilogia Lusitana* possuem apenas um nome muitas vezes, de sabor bíblico – J.C., Marta, Moisés, Tiago, Jó, Samuel – em consonância com os rituais do tempo em que decorre a ação – o sábado santo.

Tudo se passa em poucas horas: Francisco sai pela manhã para encontrar-se com a amante e ver os campos; logo depois é morto pelos camponeses, enquanto J.C. busca outros caminhos ao lado de Marta.

Os capítulos são interligados por pequenas histórias, ou melhor, pela definição de cada personagem, sua função na casa, seus desejos e frustrações – e assim se tece o fio

narrativo: o seu espaço encerra-se em cada capítulo que o descreve; outros personagens são trazidos para o ambiente somente pela voz do narrador. Para AURÉLIO (1984:116),

essa outra gente, embora viva, em alguns casos, em capítulos contíguos, torna-se apenas o lastro que adensa e dá consistência a uma fala individual, o telão de fundo em que se move uma personagem. Dir-se-ia que chegávamos quase a um individualismo exacerbado, a uma parada de personagens enfileiradas apenas por mera solução de contiguidade. E à superfície da narrativa, é realmente isso que quase sempre se passa, cortando-se assim pela raiz qualquer hipótese ao clássico narrador cujo olhar preside omnipresente às sucessivas aproximações e separações.

Desta forma, a fragmentação será iniciada, já que o propósito é romper. A presença de Sónia nos Cantares reforça a ruptura com os antigos padrões, apresenta uma visão de um novo conceito de família, não mais tão presa em preceitos tradicionais, evidência disso é a presença de Sónia, uma vez que ela tem a permissão da família para que a namorada conviva na mesma casa que o namorado. É o anúncio do corte com todas as questões antes vividas, pois como analisa SIMÕES (1998:71),

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

Já que, assumida a consciência do filho (João Carlos) diante da imposição do pai (Francisco), aquele promove a primeira cisão, voltando-se contra o poder patriarcal repressor deste. Ao mesmo tempo que continua a efabulação do romance anterior do processo de imolação do cordeiro, recupera a divisão na dramática morte do pai, assassinado pelos trabalhadores rurais e pela razão do filho. O corte, portanto, surge com a conscientização de J.C. do sistema em que vive, desencadeando a fragmentação da estabilidade social latifundiária, esta última dada pela reação dos empregados.

Além disso, com as conturbações provocadas pela gestação do processo revolucionário, o corte com a ideologia totalitária estava mostrando um país parado no tempo com seus costumes e valores.

Para que a ruptura com todos esses elementos que atravancam o desenvolvimento possa ocorrer, surge, então, Marta. É essa personagem que trará o outro espaço, o urbano, impulsionando J.C. para cortar os vínculos com a família e com o espaço rural.

Enquanto Marta assim se envolve nos fantasmas, J.C. vem Ter com ela, atravessado o Letejo no cacilheiro barcaronte, avança pela Baixa, não telefona, seguro de apanhá-la deitada, toma o eléctrico, passa o Chiado, porta da Brasileira, fuças de frincalhada, em S. Roque sai, perto do Carmo arruinado, como o país, há séculos, a pé até à travessa da Queimada, morada de Marta maga, de sua adaga-aljava alvo almejado dado ao herói em tua câmara par ele Ter dar a glande grande dedicada às tarefas delicadas no teu sublime ventre por seu sublime membro. (p. 202)

Agora, não há mais o medo que envolvia o dia anterior (*A Paixão*), tanto para o narrador quanto para as personagens, as referências são feitas objetivamente. O tempo ficcional é de um dia após a narrativa precedente, portanto, em *Cortes*, temos o sábado de Aleluia, ou seja, doze dias antes do 25 de abril. Assim, a narrativa faz sempre referências à problemática iniciada anteriormente, mas o ambiente de insatisfação e tensão vai crescendo com o intuito de eclodir na Revolução.

A linguagem poética do livro anterior é substituída por uma linguagem reveladora de outro tempo, pela forma de enunciação. Não há necessidade do simbolismo para dizer o proibido, fazendo-se com que a linguagem fique direta. Até mesmo os sonhos que antes eram fuga, são agora fantásticos, pertencem ao imaginário de Jó e Tiago. O imaginário de Jó pode ser comparado nos fragmentos de *A Paixão e Cortes*, respectivamente:

É livro antigo, desses que têm um cheiro acre usado, do tempo dos pais ou dos avós) respondendo ao juiz, em sentido, de pé, entre dois pardais guardas que o agarram com raiva, por fim talvez na legião estrangeira, fardado de bivaque (igual ao que ele é obrigado a usar na Mocidade), contudo sempre de luto, de gravata grave), e Jó, olhando-os no telhado, distraiu-se da sua grande pena, logo viu o professor folheando a revista por alto, a rir com escárnio, como se (revista boa, de viagens) se tratasse de coisa pornográfica, e em seguida fazer uma data de números no quadro, do género 0962 2690 9602 6920 (...) o que parecia ser os anos do seu futuro exílio; houve riso; entretanto a sineta tocou e no espaço vazio não existiu mais nada; despertou de todo e já de vez; era o leiteiro tocando ao portão do quintal; deviam ser nove horas; saiu de novo para a casa de banho, livre agora. (p. 43-3)

Nesse primeiro fragmento, temos um discurso simbólico, obscuro, com tendência a significar o que não podia ser escrito ou lido. É a linguagem subjetiva que contrasta com o discurso objetivo que temos em *Cortes*:

Já à porta do colégio conversava com colegas quando apareceram dois contínuos-polícias, voz eunuca, ar gendarme, falando das bombas que em Lisboa rebentaram na noite passada, intimidando-os a dispersarem a toda velocidade, proibidos ajuntamentos de mais que quatro, pedindo-lhes bilhetes de identidade, Jó não tinha o dele ali, logo os tiras lhe disseram que nesse caso o iam acompanhar a casa. (p. 175)

A ação policial é descrita de forma clara, sem precisar de símbolos e metáforas, recursos usados para promover o diálogo entre a ficção e o momento histórico, bem como as reações de medo e falta de insatisfação do povo.

Na ação ficcional, Francisco teme perder o seu poder, as suas terras, teme ser realizada a “profecia” de J.C. no que se refere ao ato de angariar uma herança: *assim o bisavô roubou os acres do conde pelos tais vinte e oito contos, assim os ganhões um dia fartos de comerem côdoas, hão-de arrancar aos donos dos Cantares e do carago o que puderem* (pp. 191-2)

Por outro lado, o crescente desemprego e a exploração do trabalhador gestam a reforma agrária. Já não se acredita quando a ditadura resolve fazer eleição e escrevem nos seus panfletos: “A TERRA A QUEM TRABALHA”. A raiva aos que possuem terras é

crescente, surda. Os tempos em que os senhores abusavam e os empregados servilmente achavam graça estão para trás; agora, “cá se fazem cá se pagam”.

O medo, o receio da guerra, a insatisfação social, o desemprego, a discriminação das mulheres, a violência do poder revelam o tempo da ditadura. As características de Francisco, representante de uma geração que passa de uma condição social decadente, são próprias de uma ideologia de época machista quando é *quase um dever sustentar esta teúda e manteúda sem amor* (p. 221).

Essa perspectiva revela, como salienta FONSECA e GARAY (1983: 43) *um culto da tradição marialva, cujo aspecto principal é a posição do pater-familias, com a sua arrogância e poder de mando e posse*, iniciado no livro anterior e reforçado em *Cortes* pelas lembranças do avô por Francisco, mas com a consciência de que esse poder patriarcal está sendo dissolvido.

Embora Marina seja a representação da mulher portuguesa da época, com a sua função ligada à função que o seu marido lhe dá, seguindo o pensamento de *A Paixão*, em que a *mulher é aquilo que o homem fizer dela, e ele fez dela um corpo apático, favorecendo e completando assim uma educação medieval* (p. 125-6). Após a morte do marido, suas reflexões serão em torno da condição da mulher na sociedade na qual está inserida.

Por outro lado, Arminda, a única filha, e sua amiga e colega de faculdade Sónia, são apaixonadas pela política, questão que as torna mais próximas do que propriamente o namoro de Sónia com o irmão da primeira, e é justamente na voz da angolana, que tem os pais em Angola, é que encontramos a denúncia da situação dos *heróis indesejados*, os que vão, aos poucos, retornando de África onde foram colonizar, mas sem nada em troca.

Outro aspecto a ser considerado, refere-se à ligação desta narrativa com a anterior, ou seja, todos os instantes são lembrados como o hoje e o ontem. Neste sentido, temos o

ontem – o dia que antecede, a sexta-feira santa – e o ontem como sendo o tempo passado, já que prenunciava o término da ditadura. Tais questões de ordem temporal são marcadas, também, pelas personagens: Francisco, Marina e Moisés são a representação do tempo passado; J.C., Arminda, Sônia e André formam a geração dos novos tempos.

O corte acentua-se então em J.C. e Marta que rompem com a família, os costumes. Ela mora em uma república de estudantes no Bairro Alto, Travessa da Queimada, já não é a figura da mulher do seu tempo como Marina e (em algumas vezes) Arminda. Ao lado da namorada, J.C. completará o seu corte com a família e se unirá a ela: *na confusão de entrarmos abraçados lhe conto o corte do cordão umbilical, corte epistemológico, corto com tudo que não seja o teu corpo nu na leve luz.* (p.227)

Aqui há também o espaço para a denúncia do desfacelamento do poder político e a exposição dos problemas que amarram o país, mas ao mesmo tempo há o prenúncio de uma mudança que virá nos vindos de abril:

Esqueço os idos de março, os vindos de abril, a tenebrosa família-mãe de monstros e abortos, que pouco a pouco nos chupam, nos sugam, nos acabam. Esqueço a censura lá fora instalada com armas e bagagens, logo torpe torpor transitando de ano para ano, passivo de balanço encerrado em sucessivos resultados negativos, iguais a este, roendo ruindo nossos dias excessiva mentira, coisas contadas incontáveis, mediocridade tornada obrigatória, ódio ao que tente ser diferente, espontaneidade proibida, lei da metade da verdade, e já parece demais, como se pode viver neste país, melodramática farsa, hipocrisia letal? (p. 231)

A marca do início de tempos novos é dada pela morte do patriarca, do patrão, a partir de então, opõe-se o presente, representado por J.C., Arminda, Sônia e André ao passado, representado por Francisco, Marina, Moisés. Já André encontra-se envolvido com as preocupações anteriores à Revolução, visto que os soldados e oficiais que compõem o

quadro militar português da época são representados por jovens desmotivados e sem preparação.

Historicamente, essa condição é que irá desencadear a revolução, uma vez que a denúncia e a frustração com a pátria falida enfatizam, em gradação crescente, a degradação de um povo. O corte é ato extremo, *é libertação da prisão onde nos metemos, prendemos, vigiamos, espiamos, torturamos, desterramos, enterramos, enganamos, matamos* (1978: 190). O corte é com a pátria pesada, sem sol no horizonte e o tempo é de gente cortada, desencantada, que encontra, na fuga, a única saída.

Como aludido anteriormente, neste segundo livro, não temos o subterfúgio simbólico para o anúncio dos acontecimentos, visto que não há necessidade. Assim, temos o relato da relação de Jó com a polícia, a condição de vida de Moisés, a angústia de Marina para entender sua condição feminina, a relação de Arminda com Samuel, já que é uma relação turbulenta devido ao envolvimento deste com a política; a fuga de J.C. e a busca de mudanças. Enfim, todas as questões são agora mostradas de forma direta, objetiva, desvincilhada de todo o aspecto poético e simbólico do livro anterior.

Tais questões podem também ser vistas quando Sónia explicita algo antes proibido de ser dito, não só pela personagem, mas principalmente pelo narrador ao afirmar que algumas coisas a PIDE não mostra, bem como as referências claras sobre a política portuguesa. É o que pode ser percebido na indignação de André no serviço militar, guiado pelos conselhos do *pai da pátria para converter à santa fé feroz alguns dos raros reticentes mas muito amados filhos de aquém e de além mar em África* (p. 187).

O modo repressor imposto aos soldados e a conseqüente ação destes nas colônias africanas era mais uma insatisfação desencadeada no pensamento dos jovens que serviam

ao exército português na imposição de seu pensamento. Ao lado dessa insatisfação estava a falta de preparação desses mesmos militares:

Dada a falta de oficiais do quadro, as armas estão nas mãos destes soldados improvisados cujos postos chegam agora, em pouco mais de seis meses, a comandantes de companhia por isso designados capitães de aviário, solução de resultados facilmente imagináveis. Uma vez que o poder apenas pretende prolongar tanto quanto possível uma luta perdida, a situação persiste. Assim a maioria dos que atiram ou mandam atirar é formada por esses mesmos que menos ganas têm de matar, que aprenderam a considerar aquilo um crime, arrastando os chicos, pouco motivados apesar dos aumentos de salário, a achar absurdo o combate prestes a dar o grande bafo. (p. 179)

Sónia e André se conheceram em maio de 1968, antes deste entrar para a tropa, eram estudantes e historicamente era o tempo do grande movimento estudantil, o tempo da guerra colonial.

Assim, de forma explícita acontece a relação com o contexto histórico, visto que as personagens posicionam-se contra a guerra, como toda a gente. A premonição da mudança, ficcionalmente sugerida, é a certeza do narrador em que *o arrastar do massacre servirá para tornar os vencedores radicais, e a nossa geração que pague as favas*. Geração que corresponde a de André, João Carlos, Samuel, Sónia e Arminda e historicamente é a geração de Almeida Faria.

O clima vivido por André tem as mesmas razões de base do pré-1974, em que por falta de oficiais no quadro, soldados são improvisados e ostentam armas e em pouco mais de seis meses já são comandantes da companhia. A angústia de tal personagem é a angústia da mesma época histórica. A referida situação causava nos jovens portugueses a insatisfação e a desmotivação, sentimentos esses que desencadearão, historicamente, a revolução. Ficcionalmente é o tempo que anuncia o 25 de Abril, o qual eclodirá na seqüência da saga, em *Lusitânia*.

Portanto, o tempo é de gente cortada, é de gente que procura uma ruptura com a antiga geração, com o ontem, com o medo e a angústia. Corte esse que tem início com o corte de J.C. com a sua família e com a desestruturação do patriarcalismo, tanto na família, quanto no país.

4. Lusitânia: Navegar É Preciso

O terceiro livro da trilogia lusitana, *Lusitânia* (1980) dá continuidade à saga da família alentejana, sob forma de narrativa epistolar. A revolução acontecida em 25 de Abril de 1974 é tema de fundo para as reflexões sobre as conseqüências da revolução. O título induz o leitor à idéia de portugalidade, que a leitura do livro mostra ser irônica, porque antiepopéia de um país decadente de costumes e valores.

As personagens são as mesmas que povoam os livros anteriores da saga e numeradas pelo autor por ordem de entrada no livro, somando-se dez. O espaço, porém se expandirá do Alentejo para Lisboa, Luanda, Veneza e ainda o espaço sonhado, Venhattan.

O desencanto, a frustração e a postura dessacralizante do livro são dados, além do título, também pela epígrafe buscada em Eça de Queiroz: *pátria para sempre passada, memória quase perdida*, o que igualmente anuncia um período de transformação, de um país que navega em mar agitado, das águas de abril, das águas da mudança.

Ao retomar a forma epistolar⁴, em *Lusitânia*, percebe-se uma referência à forma iniciada na Antigüidade Clássica com os escritos de Ovídio e Cícero, a forma de dar voz às suas personagens para que pudessem expor suas angústias, frustrações, seus anseios e medos diante de um país instável.

Essa forma atingiu o auge no século XVIII, mas nesse período, os escritores em Portugal não cultivaram essa forma de romance. A narrativa de Almeida Faria apresenta características contemporâneas e o fato da recorrência ao tipo de narrativa epistolar compromete o projeto estético buscado pelo narrador, visto que a epistolografia foi uma

⁴ Segundo AGUIAR e SILVA (1992:399), a narrativa epistolar é considerada um subgênero do gênero romance, tal como o romance picaresco, o pastoril e o romance de educação.

forma de posicionamento de cada personagem diante do contexto histórico e social que acontecia no país e não apenas uma organização de cartas.

A epistolografia será cultivada em *Lusitânia* e também em uma outra obra de Almeida Faria, intitulada *Cavaleiro Andante* (1983). Nessas narrativas, entre as personagens não há uma comunicação direta, mas elas têm oportunidade de falar de si, proporcionando ao leitor a visão de cada uma delas, seja nos instantes em que há a presença dos monólogos exteriores, seja na descrição do outro.

No artigo *As minhas relações difíceis comigo e com alguns de meus livros* (1988), Almeida Faria afirma que as cartas têm a vantagem de substituir o senhor autor onisciente: em *Lusitânia* e *Cavaleiro Andante* os sucessivos narradores vão dando voz aos sonhos, desejos, receios, anseios, pouco a pouco desenhando os retratos da sua interioridade, do que em nós é indizível.

As três partes que compõem o livro são divididas e coincidem com momentos da história, a começar pelos títulos dados a eles: *Águas Mil* corresponde ao período de mudança, momento da euforia do eclodir da revolução, *Setembro Negro* é a fase dos desmandos, do caos social e da conseqüente desordem do país; já em *Idos de Março* surgem as tentativas de uma nova ordem, quando o poder muda de lado, é a época do golpe comunista.

O capítulo inicial *Águas Mil* compreende o período propriamente da mudança, as águas da revolução. Há aqui a configuração do rompimento de J.C., uma vez que deixa Portugal vai para Veneza ao ser raptado com Marta. No instante em que J.C. deixa a herdade por não concordar com o patriarcalismo imposto pelo pai, tem-se o início do corte com a sua família e, simbolicamente com um país extremamente retrógrado.

As circunstâncias que envolvem a morte de Francisco são as mesmas pelas quais passava o país após o 25 de abril: a Reforma Agrária. A morte do latifundiário é a morte de um sistema em que apenas poucos tinham direitos: agora há a invasão das herdades. As manifestações pelas quais passa Portugal são relatadas a J.C. por meio das cartas, como o entusiasmo de André com relação ao desfile de primeiro de maio, em que é anunciado o maio vermelho, com a venda de cravos vermelhos por todos os lados.

O referido corte será configurado quando ele e Marta são raptados até Veneza, definitivamente cortando as suas relações com o Alentejo, com Lisboa, com Portugal. O momento em que ele deixa o país, é o momento da revolução, da queda da ditadura militar, de todo um sistema que J.C. combate. E assim, Veneza aparece como a silhueta mais adequada para a divagação sobre a fidelidade, o amor as senhas de um Portugal longínquo e conturbado, o cosmopolitismo estético e sobretudo as várias vias que opõem os destinos do mundo aos destinos individuais.

Sem saber da morte do pai, resultado da insatisfação dos trabalhadores, J.C. abre o último livro da *Trilogia Lusitana* com uma carta a seus pais noticiando as desventuras pelas quais vivenciou. Os títulos das cartas já insinuam temas e problemas pelos quais passam as personagens, o mesmo pode ser visto no título dado à primeira carta: *Onde o protagonista deste relato, ignorando a morte do pai, vive mirabolantes aventuras que na mesma noite atónito narra: Veneza, 14-4-74* (p. 261).

As cartas versam, ao mesmo tempo, sobre assuntos variados, as idéias parecem, ao mesmo tempo abstratas e concretas, gerais e particulares, e tal como as frases musicais, estão organizadas, não de maneira a contarem-nos alguma coisa, mas para que os seus efeitos em nós se combinem num todo coerente de sentimentos e de emoções, e produzam uma libertação específica da vontade.

Tais questões são observadas nos modos de contar um mesmo episódio, como, por exemplo, a morte do pai contada por Marina e André. Na carta da Mãe percebe-se a sua não-aceitação do que representava Francisco, visto que Marina odeia a estrutura patriarcal, claro desde *A Paixão*, mas ao mesmo tempo percebemos uma ternura feminina pelo marido. Isto demonstra que todos são vítimas de um sistema e não vítimas de seus companheiros, como inferimos do fragmento em que noticia a morte do marido:

talvez morto pelos trabalhadores cujo motivo de ódio seria a morte do que as chamam apanharam no fogo dos Cantares. As línguas desta vila, onde a maldade é mesquinha tiram partido disso, fizeram constar que a culpa fora do Pai, que Deus tenha em Sua paz. Esta gentalha afirmou barbaridades, falsidades que não tenho coragem para contar-te. (p. 274)

Por outro lado, André tem uma visão diferente da morte de Francisco: uma visão mais crítica, despida do encantamento que a mãe possui em relação ao marido. O posicionamento de André, um pai que “errava”, que possuía uma amante (e talvez aí estivesse uma das causas da magra conta bancária).

No sábado de aleluia foi aos Cantares, ao chegar encontrou trabalhadores pedindo, chapéu na mão, autorização para falar ao patrão. Isto conta o feitor, que contudo não assistiu à falação, só deu conta de que passado um bocado agrediram o Pai em plena rua do monte, o arrastavam, esbracejando, até à adega onde o terão manietado, acabado com ele à pancada. (p. 277)

Com esse exemplo, um mesmo acontecimento é descrito por dois narradores e, desta forma, mostrando a proposta de Almeida Faria ao transpor para vários missivistas os acontecimentos da revolução.

A narrativa epistolar permite que os fatos sejam narrados por diferentes pontos de vista. Essa característica traz ao livro em questão um comprometimento histórico, que não

seria possível por um só narrador. O fato de existirem vários narradores tornam o contexto passível de questionamentos e crítica, próprio de uma metaficção historiográfica que tem como objetivo a busca das lacunas deixadas pela *verdade* histórica.

No momento em que ocorre o 25 de Abril, as pessoas posicionam-se ideologicamente; alguns pensam na sua própria segurança; outros, nos grupos, como Sónia que diz para André: *Tu tens outra filosofia da vida, o indivíduo é-te superior ao grupo, ris de idealismos*. Sónia é angolana e conhece bem o outro lado da história, de quando criança ter visto as ruas de Luanda serem abertas a toque de chicote. Por essa e por outras razões, sente que precisa ajudar o seu país e conclama André para tal luta.

Na relação com cada país, colonizador ou colonizado, a atuação de cada cidadão é questionada. J.C. declara a sua consciente fuga, já que há tempos ansiava por sair do Alentejo, uma vez que não aceitava ser cúmplice duma luta sem remédio a não ser alterando a posse da terra. A quebra da antiga autoridade patriarcal vai acontecendo gradativamente, onde há a interação entre a ficção e o momento histórico. O tempo anuncia já a chegada do primeiro de maio português que, historicamente, liga-se ao maio vermelho, pelos inúmeros cravos vermelhos à venda em toda parte, como é descrito por André a Sónia.

O tempo histórico, evocado em *Lusitânia*, acaba por colocar os personagens à deriva, sem serem capazes de controlar a roda do destino e isolando-se em cidades vazias ou transfiguradas.

Pouco a pouco os hábitos, os costumes, os comportamentos, a moral, os valores e as prioridades dos portugueses vão sendo mudados, os quais são relatados pelos missivistas de *Lusitânia*. Com tais mudanças, aparece também o medo das famílias de posse, fato que é

mostrado tanto na ficção quanto na história: é o medo de perderem o que possuem ou mesmo a própria vida.

Em Luanda, Sónia convive com os problemas decorrentes de uma colonização prolongada e traumática. No processo de descolonização depois do 25 de Abril, a animosidade entre angolanos e portugueses está visivelmente presente, embora não interfira na amizade entre Sónia e Arminda.

A situação vivida em Angola tem início em 1961 quando eclodiram os movimentos de guerrilha. Tais movimentos não conseguiram subtrair o território ao domínio efetivo da autoridade portuguesa, nem afetaram o desenvolvimento econômico dos territórios, que entrou então em fase mais acelerada do que anterior.

Por outro lado, obrigaram Portugal a manter na África os contingentes militares e a arcar com despesas que absorveram grande parte dos recursos nacionais. O protesto contra a guerra tornou-se então o tema dominante da exposição ao regime, na qual passaram a ter parte muito ativa as camadas jovens, em especial os estudantes universitários. A política ultramarina, ideal nacional que ajudara a nascer a Primeira República, transformara-se num tema político, que iria fazer naufragar a Segunda.

Em 25 de Abril de 1974, um movimento das forças armadas derrubou o regime e marcou o início da Terceira República. No período que se seguiu, consumaram-se decisões e opções que implicam necessariamente modificações irreversíveis no processo histórico português. Em relação a esses fatos não existe ainda a distância focal indispensável para a formação da imagem histórica.

Com isso, as demandas pelo paraíso impossível, as súbitas fendas de identidade, a memória traiçoada, os sonhos terríveis parecem então passar a dominar a cadência ficcional da Trilogia. No entanto, a essa aparente e progressiva aparição meteórica, vem-se

justapor uma postura de preservação, dada pela discussão estética e pelo desígnio da perfeição, do qual Marta e J.C., como personagens são os mais diretos agentes.

Esta necessidade de preservação pode ser entendida como uma espécie de presente ideal que urge subitamente tornar habitável, possível e realizável, assumirá, no final do relato da Trilogia Lusitana, sentido místico da sua relação com a noite, o mistério, a revelação.

A segunda parte da narrativa, *Setembro Negro*, segue na esteira do diálogo entre a história e a ficção. Esta segunda parte é datada de 12-09, o momento em que a euforia do primeiro momento havia passado. Regressado de Veneza, J.C. é tomado pela frustração e suspeita que possivelmente outros interesses moveram a revolução.

O resultado que se mostra é o volume grande de cultura popular recebida em Portugal, a televisão invade e influencia tudo e a todos, e ainda, aumenta o número de escritores de pouco talento: nos primeiros momentos, constata-se frustrada a expectativa pelas obras literárias que se pressupunham engavetadas⁵.

Em tais circunstâncias em que está o País, J.C. arrepende-se de ter voltado e sente que a revolução não modificou muitas coisas; as frustrações pós-revolucionárias são maiores do que se esperava. A revolução que pretendia mudar tudo, na verdade ainda nada mudara⁶.

⁵ Da sua inexpressiva quantidade em relação ao expectador, porém, gera a reflexão de ter a censura, durante o fascismo, assumido formas impeditivas e castradoras, já que não se limitou a vetar as publicações, mas inibiu o ímpeto criador. No que existe, são observados já alguns aspectos de nova inventiva do discurso, dentre eles, a transgressão dos limites dos gêneros, quando ficção e poesia se imbricam, a exemplo de *O Ano de 1993* (poesia, 1975), de Saramago.

⁶ É importante lembrar que o período revolucionário dos Cravos tem início com as conturbações dos anos sessenta; passa pela eclosão do 25 de Abril de 1974 e chega a uma fase vista como de repercussão do processo revolucionário, de abertura político-social, que cobre toda a década seguinte. Na relação com o contexto social, essa narrativa ficcional é, por um lado, impulsionada pelas circunstâncias históricas e, por outro lado, é impulsionadora da reflexão crítica sobre o processo revolucionário.

A revolução também é causa do suicídio de Moisés que, desde o primeiro livro da saga é o homem que obedece ao seu patrão e, já não o tendo, entende que não há mais o que se fazer, não há quem seguir. A vida pós-revolução tem outro ritmo e ele não o agüenta, pois serviu durante toda a vida e não consegue deixar de servir, tornando a vida inútil.

Ao noticiar a morte de Moisés a Samuel, Arminda salienta que talvez a sina dos Cantares é morrer mortes violentas: *Talvez a violência do sistema seja, segundo tu dizes, a causa de tudo isto. E o mais sinistro é que ninguém vai perder tempo a lamentar o pobre que passou à história tão discreto, ultrapassado pelo processo* (p.342).

A mudança dos tempos é também dada pela antiga proibição do namoro de Arminda e Samuel, já que antes do desfacelamento de toda a tradição – seja ela da família ou do país –, existia a impossibilidade do casamento, os jovens vêem agora a oportunidade da concretude.

A diferença entre gerações é significativa, principalmente entre mulheres acostumadas a não terem voz, amputadas à nascença, e outras, agora donas dos seus destinos. Marta fala ironicamente da maioria silenciosa pronta a manifestar-se a favor dos velhos valores.

Com o passar dos tempos, o povo percebe que fazer revolução para nada ser mudado não vale nada: a angústia que pairava sobre as personagens era a mesma do povo português que via o poder apenas mudar de mãos. A insatisfação aumenta também nas colônias africanas onde a independência não acontece como se esperava.

Na terceira parte, *Idos de Março*, a história e a ficção se entrelaçam com mais veemência: são seis cartas entre J.C. e Marta em que o primeiro descreve o momento em que o comunismo toma o poder em Portugal, é o março *vermelho*. O título-síntese que abre

a primeira carta de J.C. é anunciado o seu relato sobre as *Peripécias de um dia tão incrível que parece fictício*:

Não vais entender nada do que contam os jornais, nem nós, chamados testemunhas visuais, conseguirmos perceber a aventura surrealista dum teco-teco militar sobrevoando a salaia capital durante mais de uma hora, metralhando um único quartel onde matou um soldado e regressou à base, liquidando a direita acusada de ter tentado tomar o poder com este avião de brinquedo. (p. 389)

A força da história exerce um papel significativo, já que um ano de revolução permanente, já começava a fatigar a burguesia, o jogo de interesses, a sedução pelo poder invadem as pessoas. A perplexidade de se pensar que Portugal saiu de um governo totalitário de direita para outro de esquerda, que o poder simplesmente mudou de lado, gera, então, um clima de ceticismo e a idéia de que uma revolução resolveria as aspirações do povo é dissipada.

A revolução é, então, comparada à história da carochinha e a descrença anuncia maus presságios e o questionamento: *será possível uma revolução assim nas barbas desta Europa tão sábia?*

A par da mudança de focalizações, que depende estritamente dos pontos de vista das variadas personagens envolvidas na trama, encontramos ainda a marca ostensiva do narrador que se distancia do tempo narrado. A multiplicidade de focalizações, a focalização externa e a onisciente contribuem em uníssonos para valorizar, no romance histórico pós-moderno, uma perspectiva diferente da oficial. É que, freqüentemente, os narradores são os proscritos, os marginais ou as mulheres, que imprimem ao discurso um tom diferente do que consta dos tradicionais livros de História.

A mudança de perspectiva problematiza o conhecimento estabelecido da História, favorecendo o aparecimento de histórias alternativas e de reflexões sobre questões até então aceitas sem vacilar.

Assim, até Lusitânia, o futuro submete-se a uma aparente, mas inevitável, progressão (acabando até por gerar uma dada ética libertadora, sobretudo através dos atos e do destino de J.C.); a partir desse volume, o futuro é praticamente deposto, assumindo a dimensão de uma ameaça, de um precipício talvez mais imanente do que iminente (acabando por gerar posturas e enunciados mais ligados intimidade, ao ser dos personagens e ao seu destino nas malhas desordenadas do mundo).

Nesse quadro, são de especial importância os registros discursivos que, de variadas formas, questionam a identidade nacional. Esta ensaística subjacente à ficção propaga-se a partir da fuga de J.C. da sua casa inicial (em A Paixão) e adquire uma intensidade muito particular, quando a ação da Trilogia se desdobra para além das fronteiras do país.

CAPÍTULO II

SIMBOLISMO MÍTICO-ARQUETÍPICO

Tudo no mundo está dando respostas, o que demora é o tempo das perguntas. José Saramago

1. Palavras Iniciais

Por meio de diferentes formas e significações, elementos e estruturas simbólicas podem interagir e produzir uma seqüência significativa. Os referidos elementos constituem construções as quais podem ser obtidas pelas propriedades dos elementos água, ar, fogo e terra.

O símbolo produz um fenômeno no qual são condensados elementos que permitem o reconhecimento de vários significados, fazendo revelar o conteúdo existente na sua expressão.

Na literatura de Almeida Faria, os elementos de expressão simbólica vão sendo utilizados primeiramente como forma de comunicar, quando o tempo era de silêncio. As artimanhas do narrador para expressar o sentimento de um povo diante do contexto histórico-social em que viviam, mostram ao leitor os direcionamentos simbólicos aos quais devem ser percebidos.

Ao iniciarmos a leitura de *A Paixão*, constatamos que a mesma é construída com o auxílio de elementos simbólicos que contribuem para o desenvolvimento da narrativa. Os

substratos de origem mítica assumem uma relevante importância na integração de uma rede de imagens estruturadas estrategicamente no texto.

Segundo MIELETÍNSKI (1998: 30),

O junguismo e o ritualismo produziram, unindo-se, a crítica mitológico-ritual, um dos ramos da assim chamada nova crítica. O ritualismo, que provém de Frazer e de seus discípulos da “escola de Cambridge” (J. Harrison, F.M. Conford, A.B. Cook); considera os rituais não apenas a base dos mitos e dos temas mitológicos, mas também o fundamento de toda a Antiguidade e da cultura posterior (cf. os trabalhos de G. Marr, lord Reglan, S. Khaiman, P. Saintyves, R. Carpenter, E. Miro e G.R.Levi).

Com a introdução dessa nova linha de pesquisa, coube a D. Weston abrir o caminho para a interpretação ritualística do romance de cavalaria que, seguido de K. Veisinger, Kh. Watts, F. Ferguson e Northrop Frye, os quais fizeram do drama o objeto favorito da abordagem ritualística e mitológico-ritualística, especialmente o drama de Shakespeare. Uma plêiade inteira de críticos interpreta assim a literatura moderna que tende à mitologização, mas em parte também a literatura do século XIX.

Em **Anatomia da Crítica** (1973), Northrop Frye faz uma abordagem crítica da obra literária baseada na teoria da significação simbólica, apresentando conceitos fundamentais que explicam a relação entre o conhecimento e a poética. Tais conceitos apresentam-se relacionados a imagens que se padronizam em virtude de conteúdos herdados da experiência mítica e inerente à cosmovisão humana, os quais ele chama de arquétipos.

Nesse sentido, os símbolos arquetípicos que serão discutidos apresentam-se enfeixados em torno das imagens do fogo, da árvore e do cordeiro.

2. A Paixão: O Ritualismo Sagrado

Como aludido anteriormente, *A Paixão* é construída com o auxílio de elementos simbólicos que contribuem para desenvolvimento dos temas abordados. Tais elementos são importantes literariamente na medida em que os fatos externos podem significar e ilustrar situações da realidade referencial.

Além disso, esses elementos são configurados pelo tom poético e ficcional, compondo uma estratégia para escapar da censura estabelecida pelo regime político que problematiza. Nesse sentido, configura-se a mitopoesia da obra, composta de imagem e simbolismo.

Nessa função desrepressora de busca de elementos que possam produzir a crítica ao sistema vigente sem correr o risco de ser censurado, FONSECA afirma que surge em *A Paixão* o tema da necessidade da vida, primazia inalienável na natureza e no homem, o qual associa elementos próprios do mito (isto é, de *mythos*, no sentido corrente de fala e realidade, de coisa efetivamente criada pelo discurso) com a poesia (isto é, de *poiésis*, tradicionalmente também ligada ao fato da criação ou passagem de um estado de não-ser para o estado de ser, significando uma transformação formal).

A ligação entre mito e poesia produzirá, assim, o comprometimento estético de denúncia da realidade portuguesa salazarista e ainda o aparente descomprometimento, visto que o narrador cria formas de não se envolver historicamente com a realidade histórica; é uma forma de denúncia e comunicação em tempos de silêncio.

Assim sendo a divisão da narrativa em três partes – a manhã, à tarde e a noite de um dia de sexta-feira santa – já identifica a utilização de um *topos* da prática ritualística ligada

à função mítica: a agenciamento prescritiva da temporalidade para a produção conseqüente de efeitos.

De acordo com o sistema combinatório das estruturas narrativas, esta noção de estagnação existencial coloca-se em frontal oposição à idéia arquetípica da renovação cíclica do tempo mítico, categoria que servirá de referência a outras personagens.

No segundo capítulo, em que é dada a apresentação da personagem João Carlos, constitui uma metáfora solta, funcionando como um núcleo de significação poética, pronto para conotar, a qualquer momento, o entendimento da realidade. Essa personagem é o agente deste mecanismo, cuja intenção consiste em extrair motivações do substrato mítico subjacente à concepção ritualística da história sagrada.

No nível simbólico, esta personagem desenvolve uma categoria identificada ao arquétipo do imolador sacrificial, elemento religioso ancestral presente na tradição bíblica. Essa teogonia se processa através da idéia da vitimização redentora do cordeiro pascal. J.C. tem que cumprir à risca procedimentos prescritos para a prática das ações, em estrita observância das suas condições temporais, ele é simbolicamente vitimizador e vítima, isto é, busca o cordeiro para praticar o ritual e ao mesmo tempo assume a função de iniciador de passagem para a redenção.

Se, historicamente, *A Paixão* é escrita no tempo da gestação da revolução, simbolicamente, o tempo ficcional é o de preparação do sacrifício pela metáfora da imolação do cordeiro. Assim, é preciso que haja um sacrifício para assegurar o renascer de um novo tempo, o surgimento da liberdade. Nesse caso, João Carlos diz como deve ser a hora do dia da imolação e quais os requisitos que a vítima tem que preencher:

está já muito calor e hoje é o dia; na vila haverá vozes, altas e lamentosas, dos animais que morrem; imolarei também; ele é, o nosso cordeiro, como as palavras mandam; sem mancha, macho, dum ano; agora vou matá-lo, dentro da madrugada; num golpe brusco, grave, lhe abrirei a garganta, com a faca que gargantas abriu já antes desta, que a sóis outros brilhou iguais ao de hoje, que outrora se cobriu do mesmo sangue(p.16)

Ao completar a descrição com a consumação do ritual e acrescentar as imagens que remetem à noção apocalíptica da travessia para a terra divinizada, em busca da merecida redenção, pois após o sacrifício, todos deverão festejar e purificar-se, purificação esta que começa com o próprio João Carlos, estendendo-se a todos os outros.

A simbologia da paixão é, assim, construída em torno da crença religiosa da paixão de Jesus Cristo, o messias. Particularmente, relaciona-se com João Carlos – J.C., até mesmo pelas iniciais. É J.C. quem promove a imolação em sacrifício simbólico da necessidade desse sacrifício pelo homem para salvar o próprio homem – o cordeiro é que tira os pecados do mundo.

No sacrifício do cordeiro, -- o primeiro símbolo – a sua imolação requer a luta revolucionária, onde alguns, necessariamente, são sacrificados. J.C. é adequado para, como Jesus Cristo, ser o cordeiro do sacrifício. A paixão configura-se, então como a intensidade do sacrifício e ao mesmo tempo como a necessidade de empreender a mudança. As relações estabelecidas entre J.C. e Cristo têm a força significativa do sofrimento e da redenção necessários a uma mudança revolucionária.

O ritual de preparação é narrado como se fossem passos orientadores para a obtenção da liberdade:

lhe descerrarei o ventre desde a base do queixo até ao escroto e amoravelmente meterei as mãos no interior das vísceras e um calor antigo me subirá dos braços para a boca e a boca saberá o cheiro do sangue começa a empapar e esfolado o borrego (...) prepararei a carne com pães ázimos e silvestres alfaces festejaremos a preparação para a Páscoa e após

termos comido lavaremos as mãos nas águas da ribeira e juntos partiremos pela planície (pp.16-7)

Realizados os sacrifícios e passados os ritos de purificação, todos estarão prontos para vislumbrar um outro momento, um outro tempo, em que existirá a redenção de todas as personagens, como pode ser percebido no fragmento a seguir:

será na primavera; no princípio de tudo; o sol cairá a pique sobre nossas cabeças quando enfim alcançarmos as portas da cidade; são coisas de direito divino, coisas santas, os muros e portas da cidade.(p. 17)

FRYE (1973), fazendo uso dos meios de representação simbólica da idéia de harmonização entre o Criador e a criação, considera que um dos arquétipos da visão mítica é a posição de centralidade da cidade, de um edifício ou templo, que unem na vertical, aqueles dois elementos.

Em *A Paixão*, João Carlos busca a cidade, o arquétipo do reino mineral, onde se realizará, simbolicamente, em correspondência com os outros mimos arquetípicos: o animal e o vegetal; este apresentado pelo jardim ou aprisco quando João Carlos busca a cana para saciar a sua sede, e aquele, pelo cordeiro da tradição judaico-cristã, quando é feita a escolha do cordeiro.

Dessa forma, organiza os elementos que compõem os arquétipos apocalípticos, sugerindo ainda, o rito de passagem tão freqüente na tradição cristã.

Em outro instante da narrativa, há uma grande densidade do tema do ritual e do sagrado, desencadeado pelo fogo, -- o segundo símbolo -- elemento da estrutura simbólica que inflama a existência das personagens e incita-os à luta social. Este momento acontece em *Tarde* -- a segunda parte -- a qual trata da descrição de um incêndio nas plantações dos

Cantares e de algumas ações e reflexões que as personagens manifestam como reação a este incidente. Inserida na narração do fogo destruidor, aparece a seguinte referência hermética sobre a origem mítica deste elemento ígneo.

fogo estava ali, porém vinha desde sempre; desde quando a terra se vestira de gente, de faunas e de flores, de florestas; no instante do fogo e o medo se apossou dos homens da planície, (...) dum lume assim nasceu o mundo, e dele restam hoje horizontes de fogo; ar de fogo (pp. 79-80)

Almeida Faria desenvolve na narrativa o elemento fogo para recriar uma realidade que, a fim de comunicar os seus conteúdos simbólicos, depende essencialmente do poder de apreensão verbal.

Além disso, na teoria arquetípica de FRYE (1973), o simbolismo dos corpos ardentes como o Sol, a Lua e os astros ligam-se ao corpo universal, divino e humano, aproximando o fogo como a purificação da alma humana e da transmutação da terra em ouro, o ouro da quinta-essência, do qual são feitos os corpos celestes.

Nesse ponto, ligamos o episódio do incêndio dos Cantares à necessidade de limpeza de um tempo atravancado – simbolizado também por personagens como Marina e Francisco --, para um tempo renovador – nas personagens João Carlos e Tiago.

Por outro lado, o contexto de substrato demoníaco também é encontrado, visto que é a inversão do substrato apocalíptico, presente no sonho de Arminda, já que segundo FRYE (1973), o mundo divino demoníaco personifica amplamente os vastos, ameaçadores, brutos poderes da natureza, como surgem a uma sociedade não desenvolvida tecnologicamente, como pode ser identificado no sonho dessa personagem:

Às portas da cidade estávamos os dois; como dizer se em volta havia mar ou vento?
Chegaram depressa os outros agressivos; juntaram-se à nossa roda; criaram o ciúme; as

faces eram máscaras más, caras de feroz mudez; o silêncio que deles ressumava corrompia o tempo; o ventre e os seios sentia consciente; os outros riam ou uivavam quando o pai chegou e disse que era assim, que podíamos partir, que estávamos curados; eles permaneceram no pavilhão sem fim, mais furiosos, um respirar de morte os assolava; a morte morde (p.18)

As imagens demoníacas são construídas a partir dos sonhos e das idéias conturbadas e mal definidas, tal como a citada anteriormente, as quais ligam-se à sensação de opressão e ao erotismo. Esse fator volta a acontecer nas referências feitas ao quarto de Marina e aos delírios de André.

A ambigüidade criada em torno do símbolo do fogo coloca-o em dupla acepção. Numa instância metafórica, o fogo assume as suas duas faces como elemento: a face harmônica, em que estarão em destaque a luta, a purificação e regeneração e a face desarmônica, do domínio, do medo. No correr do dia, é o fogo que agita a vida e a vila.

A chama incendeia a necessidade da luta. A voz ficcional do fogo que, fero, irado, incendeia as consciências adormecidas: fogo é o estopim de uma situação já insustentável. Nesse jogo semântico, ora ele significa luta e é força de combate, ora é nocivo, medo, e deve ser combatido, ou seja, o crescer do fogo, o crescer da fúria, da fúria do fogo e dos homens.

O terceiro símbolo, a árvore, está em *Noite*. Simboliza vida, resistência, esperança e um novo tempo que virá, assim, ao falar da árvore, fala da vida, da regeneração da vida após a morte de um período, de um ciclo. A árvore é o elemento que reúne os elementos da natureza: a terra onde o seu corpo se integra através das raízes, a água que circula com sua seiva, o ar que lhe nutre as folhas e, ainda, dela brota o fogo, dos seus galhos secos. Por sua simbologia, árvore é a harmonia desejada.

Assim, o texto anuncia a mudança social que virá, bem como as obras ficcionais seguintes. Esse último item é dado ainda pela importância dada a determinadas personagens, tal como Samuel e Sônia.

O mesmo acontece com o anúncio dado pelo dia da paixão, o qual fará surgir o homem ou os homens que irão promover ressurreição do homem livre, anunciando que *talvez o homem ressuscite no Sábado*. A ambigüidade de tal afirmação relaciona-a à leitura de que *só o homem ressuscita em cada dia*. O homem é, então, o cordeiro simbólico, aquele que tira o pecado do mundo e que, por vezes, se acomoda com uma situação de morte da liberdade, morte da voz, já que este é um livro dos mortos.

O fim é anunciado passo a passo com a expressão *é tempo de findar*, sendo, como aludido anteriormente, o fim de um ciclo e início de outro construído por lutas.

Consideradas dessa forma, as imagens vão sendo construídas e direcionadas aos aspectos simbólicos para uma significação. Em outro instante, a constante utilização dos símbolos vai ficar em menor intensidade no segundo livro da Trilogia, visto que temos um tempo novo já vivido.

2. Cortes: A Desmitificação

Com a diminuição da mitopoesia de *A Paixão*, Cortes (1978) inicia com a sábia articulação da ironia, a inversão dos mitos expostos no livro anterior, bem como a referência direta ao contexto histórico vivenciado, dada pela marca dos novos tempos. Os episódios de *Cortes* situam-se no sábado seguinte à sexta-feira, o dia 13 do mesmo mês, abril, e ano dos acontecimentos narrados em *A Paixão*, embora tenham sido publicados em anos diferentes, mas com uma coincidência que se fará desenrolar a partir deste segundo livro da *Trilogia Lusitana*.

Neste, temos o prosseguimento inverso da mitopoesia proposta em *A Paixão*, sendo que é feita de forma análoga à construção do simbólico. Desta vez, João Carlos tem seu espaço no início da narrativa para construir a personagem desde a infância. O seu nome é reduzido às iniciais J.C. estabelecendo assim, no plano simbólico uma ligação com o tempo de sacrifício, iniciado no “dia” anterior.

Segundo FONSECA (1990: 70), o processo da desmitificação do simbolismo que acompanha João Carlos começa pelo seu tratamento nominal. Agora, em *Cortes*, a personagem é designada pela paronomásia irônica⁷, pois desconvenacionaliza não só o seu sentido tradicionalmente aceito, mas também realiza, no plano narrativo da obra, um despropósito: o João Carlos torna-se no simbólico J.C. para não significar nada que tais letras poderiam sugerir. Ainda mais: ao ser assim nomeado, toda a possibilidade heróica, anteriormente conseguida, se desfaz.

A personalidade mítica do nome J.C. (que aparentemente seria remetido ao símbolo crístico) é desconstruída pela paródia satírica, o que se apresenta como um aspecto do

romance pós-moderno, como teoriza HUTCHEON (1985:18) como uma *inversão irônica parodística*.

Se, para essa mesma autora,

a metaficção paródica atual trabalha deliberadamente no sentido de orientar ou desorientar o leitor. Um dos efeitos é estabelecer os que os críticos chama de relação dialética entre identificação e distância que consegue levar a audiência à contradição (...) a paródia trabalha no sentido de distanciar e, ao mesmo tempo, de envolver o leitor numa actividade hermenêutica participativa. Claro que há muitas maneiras de conseguir isto – da agressão à sedução. (p. 117)

Tal procedimento pode ser percebido em *Cortes*, já que ao optar por uma linguagem direta, muitos símbolos são desfacelados, mostrando os mecanismos produtores da reflexividade acerca do contexto. É o acontece com algumas personagens e o espaço no qual convivem.

O corte de J.C. com a família é simbólico e estrutural, uma vez que constitui uma forma de abandonar um tempo, ideologicamente passado, mas socialmente presente, que André, por comodismo, não ousa. A ação de J.C. vai sendo alimentada e o ímpeto do afastamento cresce para culminar no fecho do livro, no desligamento estrutural.

O discurso surge como uma forma diferente de comunicar o contexto histórico, estabelecendo o tempo do enunciado e o tempo da anunciação com uma linguagem direta e ousada. A frieza da inflexão cortante das expressões, presente no detalhe das narrações fazem o peso do mundo e acentuando a ironia que, agora, surge acentuada.

Assim como J.C., outras personagens são submetidas à desmitificação: André que no livro anterior é obcecado por um erotismo doentio, e que sente os efeitos demoníacos na

⁷ Um dos expedientes do pós-modernismo é a desmitificação e nesse caso, a descrição da infância de J.C. representa uma destruturação do herói.

prática da prostituição, sublimando-a de certo modo, em *Cortes* se reveste de uma atitude cínica quando seduz Piedade, desmitificando qualquer possibilidade de projeção ideal.

André se serve dela a dobrar... toda tremente quando a informou que desta não escapa, adeus ó cabaço, obrigado por me teres esperado, não dói em havendo saber da parte dele e dela a sorte de encontrar em cima de si um tipo como eu, civilizado, talvez não muito terno, um que nem contigo dorme, te come e vai-se embora, mas que ao menos tem técnica, não te arranja traumatismo, não te estraga para o resto da vida. (p.155)

Nesse livro, a desmitificação se faz até mesmo com a utilização da linguagem, verificada no plano da desmitificação da linguagem erudita, direcionando-a à popular e até mesmo vulgar. Enquanto *A Paixão* apresenta uma linguagem revestida de mitopoesia, *Cortes* desconstrói e direciona a linguagem para uma vertente oposta.

Por um processo de enunciação, o fio da saga é amarrado aos acontecimentos do dia anterior, no enunciado e ainda pela constante referência ao “ontem”. É nesse tempo que são procuradas as causas dos conflitos sentidos no “hoje”, tais como a ruptura de J.C. com a família, desencadeado por um conflito de gerações.

O fato de no segundo livro da saga, a linguagem e a narrativa tenderem para um aspecto mais realista, no qual mostra as ações das personagens tais como elas são, despidas de quaisquer poesia, traz uma visão mais crítica do contexto em que vivem. A família de latifundiários começa a perceber que a simbólica morte do patriarca trará a morte de um sistema.

Os filhos menores Jó e Tiago também são descritos agora sem a mitopoesia de *A Paixão*: enquanto nesta narrativa Jó era associado à vivência da personagem bíblica, a qual procura respostas para os problemas à luz da justiça divina, em *Cortes* a referida personagem é desconstruída, é deformada: *Jó*, diminutivo de *Jerônimo*, nome de chefe

apache bocejante cujo único fito era matar brancos mas não matou bastante (p. 165), um herói comicamente derrotado.

O outro filho, Tiago, imagem divinizante tem agora a aparência de um menino que usa *calças ditas curtas mas que cobrem os joelhos, meias tapando as canelas, ligas elásticas para não escorregarem perna abaixo, camisa de colarinho comprido, bicos voando moles se corre, peito estreito de raquítico*(p. 167)

Propondo um avesso irônico dos motivos criados anteriormente, em *Cortes* o narrador mergulha num projeto de inversão, criando um efeito formal e expressivo, revelador da necessidade da vida como arquétipo apocalíptico. É preciso que haja a desconstrução das imagens para que haja uma reconstrução delas, sob perspectivas diferenciadas.

Para FONSECA (1990:92),

o demonológico de *Cortes* poderia ser considerado como um salto que se verifica em duas direções: uma em relação ao passado violento e cruel, que se torna interiorizado com profundas marcas na memória das personagens adultas; e outra em relação ao presente, que é surrealizado através dos sonhos e das visões dos meninos, figurando, neste caso, referências a situações da realidade também violentada pela crueldade do mundo dos homens.

Assim, ao configurar-se como uma releitura de *A Paixão*, *Cortes* apresenta uma evolução no enredo, a qual é acrescentada da saída de João Carlos do Alentejo para Lisboa, e também pela morte de Francisco, questões que vão impulsionar o corte com um pensamento atravancado. É a partir desse livro que, simbolicamente, teremos a evolução da narrativa e também da história.

Para CONNOR (1989:107),

o pós-modernismo envolve a devolução da auto-reflexividade literária ao mundo real, histórico! Isso é conseguido por um perfeito paradoxo; porque, enquanto a literatura modernista se comprazia do afastamento auto-reflexivo daquilo que considerava um mundo real sólido e mudamente não-discursivo, o mundo real transformou-se em literatura – numa questão de textos, representações, discursos. O vínculo entre texto e mundo é remoldado no pós-modernismo não pelo desaparecimento do texto no interesse de um retorno real, mas por uma intensificação da textualidade que torna co-extensiva com o real. Uma vez que o real se transformou em discurso, já não há separação entre texto e mundo a ser transposta.

Portanto, a partir de *Cortes* e também em *Lusitânia*, o mundo real de militância e conseqüente revolução estará em sintonia com o texto de Almeida Faria, com o objetivo de desmitificar os elementos do imaginário português. Assim, as versões sobre um determinado acontecimento, como será analisado na parte seguinte, serão expostas de forma comprometida para despertar a reflexividade da verdade histórica.

3. Lusitânia: A Inversão da História

Como aludido no capítulo anterior, a estrutura formal é agora trocada pelo romance epistolar e o elo para a seqüencialização de *Cortes* e *Lusitânia* é dado pela fuga de João Carlos, no Sábado de Aleluia, escreve agora aos pais comunicando-lhes onde se encontra. Ele ainda não sabe da morte do pai, ocorrida um dia antes, em *Cortes*.

Essa morte anuncia o eclodir de uma situação insustentável dos que trabalham na terra, sem dela desfrutar. A continuidade da família é cortada, no instante em que a linha do poder do patriarca é interrompida.

Para J.C., a morte do pai significa a libertação, o rompimento com valores e preceitos com os quais não concorda. As cartas vindas do espaço externo trazem o ar de liberdade, tal como as enviadas por Marta, de Veneza. E ainda: pela linguagem mais clara, o sinal dos novos tempos aparece, já que o ritmo se faz mais veloz.

O registro irônico da intertextualidade é usado para se expressar as questões histórico-sociais. A ironia é posta sobre a questão do orgulho lusíada que perpassa desde o título do livro que a princípio parece ser uma homenagem mas que, depois, se revela uma paródia anti-lusitânia, subjacente na linguagem do narrador: *Não deixa de ser divertido que a mais irrisória nação da Europa fabrique involuntariamente grandes nações* (p. 133).

Ironicamente *Lusitânia* faz uma referência ao clássico *Os Lusíadas*. Se, neste o objetivo é mostrar Portugal nos seus momentos de esplendor, de glória e grandes conquistas, aquele percorre o caminho inverso, em que relata, por meio de cartas, a situação decadente de um Portugal no impasse da libertação da ditadura e da instauração do comunismo. É ainda uma relação de inversão da situação do país.

Neste romance *cruel* que, como afirma SEIXO (1981), a proposta é a desmistificação, *para além do óbvio e como que fatal falhanço da nossa Revolução, a nossa mesquinhez, a mediocridade lusitana, a miséria portuguesa, aquela que escapa à análise do historiador, do sociólogo, do psicólogo – e que talvez só o romancista será capaz de entrever, apreender, revelar.*

Almeida Faria envolveu o leitor numa história rocambolesca de um rapto, aparentemente, sem pés nem cabeça, com gente seqüestrada e levada para Veneza, em vésperas de em Portugal começar o festim do 25 de Abril, essa revolução que tantas referências recebe durante toda a Trilogia: *Neste meio acanhado, isolado, circuito fechado onde funcionam sempre os mesmos figurões com periódica mudança de máscara para enganar o parceiro ou para se darem a ilusão de serem gente...*(p. 105).

Os elementos de gosto apocalípticos também são evocados para rever a realidade em que Portugal se tornou, promovendo uma inversão da verdade histórica:

Espectáculo divertido, apocalíptico, típico resultado da banha-de-cobra que aqui passa por ser obra de salvação nacional. Governos ditos de salvação nacional instauraram o salve-se-quem-puder, não nos salvam nem nos valem, tratam deles e dos seus. Fogos idos, touros corridos, pouca uva, milho ou mel, muita parra, muita palha, pouca cabeça, muito quartel. (p. 141).

A dessacralização do pensamento português elaborado desde momentos em que Portugal estava envolto às grandes navegações. A visão de J.C. e Marta de seu país é a visão pós-moderna de crítica de um tempo, de um pensamento, que foi desenvolvido pelos portugueses durante séculos: *Les portugais sont toujours gais, dizia um turista que não nos conhecia. Se conhecesse fugia a sete pés, tão perigosa é essa doença, o desespero, tão pegajosa, contagiosa, peganhenta, espécie de lepra por dentro ...*(p. 150-151).

Por outro lado, as conseqüências da revolução serão sentidas, também pelas personagens que não vivem tais momentos, mas a compreendem pelas formas de relato enviadas:

Um ano de revolução permanente (...) começa a fatigar a burguesia, que no início só a ela aderiu por curiosidade ou simples desejo de mudar, como se fosse novo vestido ou penteado. Agora começa a vir ao de cima o nosso secular cepticismo, indiferença, fatalismo, transformando em gesto nacional o encolher-de-ombros de outrora conhecido. (p. 158).

O tom antiépico acentua-se com a idéia de anti-lusitânia. A metáfora da nau que a intertextualidade com *Os Lusíadas* suscita, empresta precisão ao seu tom dessacralizador. Igualmente é ressaltada a precisão de alguns neologismos, tal como a terra sonhada por Marta: Venhattan (Veneza + Manhattan).

Como salientado, o título *Lusitânia* sugere a ação de navegar como busca de um destino e a *Lusitânia* como orgulho, mas logo o momento do apogeu de Portugal é contraposto com a decadência do período posterior à revolução.

O dilema de J.C., deixar Portugal ou lá ficar, encaminha o leitor para uma reflexão maior: acreditar no país ou abandoná-lo? O barco é o elemento simbólico que atravessa a narrativa em questão, significando o direcionamento a um destino paradisíaco ou a uma frustração de nada encontrar.

O que não deve ser esquecido é que Portugal navega em águas revoltas e que está balançando. A indecisão surge ao se perguntar se esse barco irá suportar ou sucumbir.

assiste-se ao teatro duma rechulíssima súcia de bandalhos, pulhas, biltres, parasitas, chatos em todos os sentidos, politicagem barata que custa um olho, caterva convencida de si, actores de má qualidade, se ao menos nos divertissem, mas nem isso, as suas artísticas poses falsas só convencem os pobres de espírito, os masoquistas, os que querem por força ser convencidos e valem tanto como os ídolos, cambada que oculta o focinho para viver da confusão de narizes, da cumplicidade mais mesquinha, do cambalacho fácil, da camaleónica barafunda onde ninguém sabe a cor das linhas com que cada um se cose (...),

onde se muda de partido como quem muda de camisa (...), bera bagunça, mera conjura de compadres que se catapultam entre si, com bênção do sindicato das putas e dos polícias.» (pp. 103-104).

A preocupação dos lusitanos estava em fazer a revolução, sem planejar muito bem como ficaria a estrutura do país após a mesma. Ter acreditado em uma revolução socialista, como a metáfora da esplêndida Juno da sociedade sem classes ou por um jardim edênico de cravos vermelhos, não era suficiente para provocar a solução dos problemas pelos quais passavam Portugal. O drama não estava em se ter acreditado nela, mas no grande número de impostores que invadiram a terra pasmada durante quase cinquenta anos de clericalismo retrógrado e censura que adulteraram, prostituíram e perverteram a grande esperança de mudança, transformando-a num Carnaval de mau gosto que deixou tudo na mesma (ou quase), no pseudo-revolucionarismo de outras épocas históricas: *Se fizeram a revolução para tudo ficar na mesma, então não valia a pena. Isto dá vontade de morrer, ingloriamente.* (p. 133)

O drama da Revolução que houve foi, afinal o da Revolução que não houve, como afirma SEIXO (1981) *do pseudo-«Dies Irae» que não passou de miragem, bagunça, delírio verbal, oligofrénico agitar de braços e revirar de olhos.* Uma vez que, passado o turbilhão e o estrondo, gastas as palavras e arrumadas nas prateleiras dos quartéis, murchas as velas do sonho, enroladas as flâmulas e os símbolos garridos de mil e um cortejos populares, avultavam então, na solidão e na saudade da praia vazia, os discursos, as promessas, os programas, a tremenda mediocridade duma revolução que, para alguns, não passou de uma manifestação iniciada em frente ao Hotel da Barafunda, com trapos vermelhos e emblemas recentes a fazerem de pendão novo.

Entre a Veneza dos raptados, o Montemínimo alentejano do clã do narrador e a Lisboa onde os portugueses brincam com os revolucionários (talvez para evitar que a Revolução seja uma realidade...) se passa a ação deste romance onde Almeida Faria, sob o disfarce duma intriga confusa e epistolarmente contada, mostra o grande mito desfeito, da falsa Revolução desembarcada na praia lusitana com fanfarras de legenda e chispas de Nova Jerusalém celeste plantada no orbe terreal.

CONCLUSÃO

O romance português moderno sofre o efeito da sombra de Eça de Queirós, que determinou um modo de narrar e uma maneira de encarar a realidade bem própria. Nos primeiros anos do modernismo português, durante a geração da Revista Orpheu, a poesia é sobrevalorizada em relação à prosa, visto que os representantes do modernismo que se dedicaram ao romance, Mário de Sá-Carneiro e Almada Negreiros não chegaram a dar a esse gênero um caráter específico, uma vez que giraram em torno do experimentalismo e das inquietações poéticas.

No Presencismo, o romance perseguia uma arte isenta de pressupostos ideológicos baseada na sinceridade e naturalidade do artista, sendo o ato criativo capaz de desvelar as partes mais profundas do ser, em busca daquilo que a sociedade não havia deformado.

No Neo-realismo, o romance ganha força tendendo ao compromisso e ao engajamento, opondo-se radicalmente aos pressupostos presencistas. Nascido da crise do pós-guerra e da instalação do fascismo em Portugal, sofrendo a influência de uma nova imagem do realismo, principalmente a praticada no Brasil, onde escritores como Raquel de Queirós, Jorge Amado e Graciliano Ramos desenvolvem um tipo de romance que privilegia a forma direta e a temática voltada para as questões sociais.

Logo após a fase engajada do neo-realismo, surge uma nova corrente no romance português, representada por Vergílio Ferreira e Agustina Bessa-Luís, os quais, livres das amarradas ideológicas, empreendem uma nova experiência vivida pela introspecção, da compreensão mais profunda da realidade.

Na década de 70, com a Revolução dos Cravos, Portugal tem uma redução na produção literária, já que existem vários fatores que contribuem para tal, dentre eles, como afirma José Saramago, devido à falta de tempo para escrever para representar uma sociedade política totalmente às claras. Por outro lado, Antônio José Saraiva e Óscar Lopes argumentam que os escritores se entregaram a tarefas jornalísticas, pedagógicas, administrativas e partidárias, já que os leitores passaram a se interessar por textos documentários e doutrinários.

Mas é a partir da década de 80 que o romance português se fortalecerá refletindo tendências diversas, criando um perfil próprio e independente das influências européias, tanto no que se refere à temática quanto à estrutura.

Segundo GOMES (1993:31),

tanto os romancistas de Presença quanto os do neo-realismo (salvo exceções) foram incapazes de revolucionar o gênero, caindo no convencionalismo da introjeção psicológica, que teve como consequência a polarização da narrativa em estilemas intimistas, ou caindo na objetividade mais estrita, a fim de se documentar o embate de forças sociais. Desse modo, somente com o aparecimento de Vergílio Ferreira e Agustina Bessa-Luís é que o romance português experimentará grande revolução. O trabalho que ambos exercem sobre a linguagem, sobre o modo de narrar terá fortes ressonâncias nas novas gerações, vindo a provocar o surgimento de uma ficção *sui generis*, nas décadas de 70 e 80.

E é justamente a essa geração que pertence Almeida Faria, advindo do *nouveau roman* com *Rumor Branco*, será com *A Paixão, Cortes e Lusitânia* que ele desenvolverá a Trilogia Lusitana, os quais tratam dos problemas de um clã do Alentejo. Há, ainda *Cavaleiro Andante e O Conquistador*, os quais não foram abordados neste trabalho, mas constituem uma contribuição interessante para a literatura portuguesa contemporânea. Com *Cavaleiro Andante* Almeida Faria propõe uma Tetralogia Lusitana, mas para deixar claro os destinos das personagens da Trilogia Lusitana, sem o comprometimento político dado

pela Trilogia. Já em *O Conquistador*, a referência ao rei desaparecido na batalha de Alcácer Quibir, D. Sebastião, surge como uma releitura pós-moderna do mito, sem aparente relação com a saga da família dos Cantares. Assim, é possível observar desde o romance de estréia, a imagem de uma peregrinação ou de um deslocar contínuo da personagem, como a que ocorre nas obras estudadas.

Neles, há progressivos deslocamentos que desestruturam o clã e causam a diáspora dos elementos da família. Neste tipo de narrativa, é possível depreender-se o passado histórico, através do resgate de elementos da realidade que, muitas vezes, são mais bem explorados que em uma narrativa tradicional que se pretende puramente histórica. Isso acontece, provavelmente, porque, enquanto nesta narrativa a preocupação tem sido em narrar o que aconteceu, da forma mais objetiva possível, na **metaficção historiográfica**⁸ o modo como aconteceram certas questões é considerado e é apresentado, geralmente, sob pontos de vista diferentes, promovendo, conforme já foi dito, melhor aproximação de sua totalidade.

Além disso, esse procedimento verificável na metaficção historiográfica permite que o leitor formule seu próprio ponto de vista em relação ao que é narrado, uma vez que, por meio das perspectivas múltiplas apresentadas, são oferecidos elementos suficientes para que surjam novas perspectivas e conclusões. Segundo HUTCHEON (1993:15), esta é uma característica do pós-modernismo:

⁸ Para Linda Hutcheon, as mesmas questões levantadas pela metaficção historiográfica são as consideradas por Hayden White, Paul Veyne, Michel de Certeau, Dominick LaCapra, Louis O. Mink, Fredric Jameson, Lioel Gossman e Edward Said: forma da narrativa, intertextualidade, estratégias de representação, função da linguagem, relação entre o fato histórico e o acontecimento empírico, e, em geral, das conseqüências epistemológicas e ontológicas do ato de tornar problemático aquilo que antes era aceito pela historiografia – e pela literatura – como uma certeza. *Poética do Pós-Modernismo*, p.14

O que está sendo contestado pelo pós-modernismo são os princípios de nossa ideologia dominante: desde a noção de originalidade e autoridade autorais até a separação entre o estético e o político. O pós-modernismo ensina que todas as práticas culturais têm um subtexto ideológico que determina as condições da própria possibilidade de sua produção ou de seu sentido. E, na arte, ele o faz deixando visíveis às contradições entre sua auto-reflexividade e sua fundamentação histórica ... a cultura pós-moderna não pode escapar ao envolvimento com as tendências econômicas e ideológicas de seu tempo.

A concepção de obra como monumento e a interpretação imanente do texto – que é seu corolário, assim como a concepção do texto considerado como uma unidade coerente, eis os traços que caracterizam, ao mesmo tempo, o New Criticism.

Ao projeto estético calcado na premissa da tese, síntese e antítese, como é dado pela construção da Trilogia Lusitana, é acrescentado um outro projeto, o da Tetralogia Lusitana. É interessante ressaltar que os quatro livros dialogam-se mais fortemente entre si, *A Paixão e Lusitânia*, *Cortes e Cavaleiro Andante*. Os dois primeiros lançam as sementes do diálogo, da insatisfação e da luta, já os outros, mostram os direcionamentos seguidos após lançadas as sementes.

Cabe salientar que Almeida Faria estabelece nos romances várias formas de diálogo, seja com clássicos, com inúmeras obras da Literatura Portuguesa e Universal, seja ainda com a Filosofia ou com a História. Mas do verdadeiro diálogo do homem na vida e com a vida dá-nos a imagem de sua impossibilidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- *Ficção*

FARIA, Almeida. *Trilogia Lusitana*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1982.

_____. *Cavaleiro Andante*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1983.

SARAMAGO, José. *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. *O Ano de 1993*. São Paulo: Companhia das Letras, s/d.

- *Teóricas*

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina. 8ª ed., 1992.

AMADO, Teresa. Literatura e História: Contar o Passado. In: *Vértice 19*. Lisboa: outubro/1989.

A BÍBLIA. Edição Ecumênica. São Paulo: Paulinas/Loyola, 1996.

BASTOS, Jorge Henrique. Prosa e Poesia de Portugal: Vias e Desvios. In: *Cult: Revista Brasileira de Literatura* n.º 27. São Paulo: outubro/1999.

BERND, Zilah. O Maravilhoso como Discurso Histórico Alternativo. In: *Discurso Histórico e Narrativa Literária*. São Paulo: Unicamp, 1998.

CONNOR, Steven. *Cultura Pós-Moderna: Introdução às teorias do contemporâneo*. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1989.

FREITAS, Maria Teresa de. *Literatura e História: o romance revolucionário de André Malraux*. São Paulo: Atual, 1986.

- FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos, São Paulo: Cultrix, 1973
- GOMES, Álvaro Cardoso. *A Voz Itinerante*. São Paulo: Edusp, 1993.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz, Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- _____. *Uma Teoria da Paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.
- JOLLES, André. *Formas Simples*. Trad. Álvaro Cabral, São Paulo: Cultrix, s/d.
- LACERDA, Sônia. História, narrativa e imaginação histórica. In: SWAIN, Tânia Navarro (org). *História no Plural*. Brasília: UnB, s/d.
- LOURENÇO, Eduardo. Metamorfoses da ficção portuguesa. In: *Vértice* n.º 20. Lisboa: novembro/1989.
- _____. *Mitologia da Saudade*. São Paulo: Cia das Letras, 1999.
- MARINHO, Maria de Fátima. *O Romance Histórico em Portugal*. Porto: Campo das Letras, 1999.
- MARQUES, A. H. de Oliveira. *História de Portugal: Das Revoluções Liberais aos Nossos Dias*. Vol. III, Lisboa: Presença, 1998.
- MARX, K. & ENGELS, F. *Manifesto do Partido Comunista*. Trad. Marco Aurélio Nogueira e Leandro Konder. 9.ed. Petrópolis: Vozes, 199.
- MIELETÍNSKI, E.M. *Os Arquétipos Literários*. São Paulo: Ateliê, 1998.
- REIS, Roberto. (Re)Lendo a História. In: *Discurso Histórico e Narrativa Literária*. São Paulo: Unicamp, 1998.
- SARAIVA, José Hermano. *História Concisa de Portugal*. Portugal: Europa-América, 20ª ed., 1999.

SIMÕES, João Gaspar. *Itinerário Histórico da Poesia Portuguesa*. Lisboa: Arcádia, s.d.

SIQUEIRA, Holgonsi Soares Gonçalves. *Pós-Modernidade: a questão da incerteza*. In: *Jornal A Razão*: 18.11.1999.

WHITE, Hayden. *Meta-História: a imaginação histórica do século XIX*. Trad. José Laurêncio de Melo, 2ª. ed., São Paulo: EDUSP, 1995

_____. *Trópicos do Discurso: Ensaios sobre a Crítica da Cultura*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto, São Paulo: EDUSP, 1994

- Sobre Almeida Faria:

AURÉLIO, Diogo Pires. Cortes: em Nome do Pai. In: *O Próprio Dizer*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.

_____. Cavaleiro Desempregado. In: *O Próprio Dizer*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.

DUARTE, Júlio Carlos. *O Retorno de Sebastião*.

FARIA, Almeida. Minhas Relações Difíceis comigo e com Alguns dos meus Livros, in: *Vértice* n.º 08, Lisboa, novembro/1988.

_____. Os perigos são imensos na literatura erótica. In: *Revista Leia* n.º 141, São Paulo, 1990.

FONSECA, Pedro Carlos Louzada. *A Criação Ficcional de Almeida Faria*. Albuquerque, The University of New Mexico. Tese de Doutorado.

FONSECA, Pedro C. & GARAY, René P. O Mítico e o Ritualístico em *A Paixão*, de Almeida Faria. In. Boletim Informativo do Centro de Estudos Portugueses. São Paulo: USP, 1983

LOURENÇO, Eduardo. Literatura e Revolução. In: *Colóquio/Letras* n.º 78, Lisboa: março/1984.

MEDINA, João. A Revolução na Aldeia. In: *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, n. 05. Linda-a-Velha, 28/04/2001

MELO SOUSA, Henriqueta Maria de Medeiros Pereira. *O Romance Epistolar em Almeida Faria: O “Diálogo” Impossível*. Ponta Delgada: Universidade dos Açores. Tese de Mestrado, 1997.

SANTANA, Rogério. A Dinâmica Narrativa em Lusitânia. In: *Cadernos de Letras, Série: Literatura Portuguesa* n.º 03, Goiânia: 1994

SARAIVA, António José. & LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. Porto Editora, 17.^a ed.

SEIXO, Maria Alzira. Ficção. In: *Colóquio/Letras* n.º 78, Lisboa: março/1984.

_____. A Sintaxe e o Som Concreto. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, n.º.05. Linda-a-Velha, 28/04/2001

SIMÕES, Maria de Lourdes Netto. *As Razões do Imaginário*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado/ Universidade Estadual de Santa Cruz, 1998.

_____. O 25 de Abril 25 anos depois. In: *JL – Letras e Idéias*. Lisboa, 27/08 a 07/09/1999.