

A(S) HISTÓRIA(S) QUE ALMEIDA FARIA CONTOU

ROSA MARIA GOULART
(Univ. dos Açores)

281

Sem esquecermos o seu romance de estreia, *Rumor Branco* (o qual, como que alheio a toda a polémica suscitada, firmou um lugar na Literatura Portuguesa do séc. XX, e não desapontou aqueles que, como Vergílio Ferreira, auguravam para o então jovem autor de 19 anos uma promissora carreira literária¹), é com *A Paixão* que Almeida Faria ganha o seu estatuto de romancista com maiúscula. Romance que resiste ao tempo, ele constitui, sem dúvida, os alicerces do sólido edifício constituído pela célebre Tetralogia Lusitana: *A Paixão, Cortes, Lusitânia, Cavaleiro Andante*.

Nesta tetralogia empreende, com efeito, Almeida Faria um percurso onde o individual adquire pleno valor através dos sentidos que projecta no social, mas em que este, por seu turno, não se resume à questão do imediato. As personagens que vivem o presente (individual e histórico) são modeladas por um passado que arrastam consigo, um passado histórico, não raro, mítico, e, acima de tudo, cultural.

Trata-se, aliás, de uma cultura que irradia em várias direcções: é, por exemplo, a memória do sistema literário que Almeida Faria actualiza da melhor maneira, sobretudo nas fecundas relações intertextuais que estabelece (o que reclama também um tipo de leitor minimamente culto para as perceber); é o diálogo com as outras artes – as artes plásticas, por exemplo; é a moderna versão do género epistolar, cujo modelo o autor vai buscar ao romance epistolar do séc. XVIII; é, enfim, o retorno a uma espécie de discurso fundacional da cultura judaico-cristã para o trazer renovado ao séc. XX.

Começando por *A Paixão*, dir-se-á que este livro se lê em dois sentidos: traz no horizonte primeiro a histórica paixão de Jesus Cristo, a grande narrativa legitimadora do Cristianismo. Traz, em imagem invertida, uma paixão sem aleluia nem domingo de Ressurreição – a paixão daqueles que incorporaram em si as amarguras e frustrações vividas no Portugal anterior à revolução dos cravos, mas, em última instância, a paixão do homem que se busca através dos sinais exteriores que o mundo lhe oferece ou lhe recusa.

Embora o narrador daquele romance – a fazer-nos acreditar que Almeida Faria não pretenderia que a “moral da sua história” se saldasse em pura negatividade – se mostre esperançado em que a simbologia do Cristo ressuscitado se estenda a todo o homem², há uma melancolia que atravessa subterraneamente esta Tetralogia Lusitana,

¹ Leia-se o que escreveu Vergílio no prefácio à 1.ª edição (1962) de *Rumor Branco*.

² Cf. Faria: 1965, p. 159: «Talvez que no sábado o homem ressuscite; porque não? só o homem ressuscita em cada dia e o crucificado não é mais que um símbolo muito nítido para a morte e ressurreição do próprio homem; haverá um lugar para os que ressuscitam, como houve aqui lugar para os que morrem».

bem presente em João Carlos, certamente a personagem que melhor assume o desconcerto que no país se vive, talvez por ser ele o membro da família que mais abertamente se manifestava contra o *status quo*.

Não por acaso, logo desde o início se destacou a tendência estética dominante de Almeida Faria. Não também por acaso *Rumor Branco* se acolheu à sombra tutelar de Vergílio Ferreira, o mestre que o despertaria para a literatura, como o próprio Almeida Faria já publicamente reconheceu. A feição existencial dos seus romances convida-nos, portanto, a uma leitura que sonde esse mais além da história vivida pelas personagens ou da História de Portugal que nos marcou, seja na frustração, seja na alegria da renovação política ou da esperança revolucionária. Sendo este, porventura, o lado mais visível da sua escrita, ele não é, certamente, aquele que mais nos interpela. É, pelo contrário, nos espaços do interiormente vivido, do não-dito ou do sugerido, do que nos apela à memória da Literatura e da Cultura em geral que esta obra no seu conjunto mais nos toca.

Tal não quer dizer, bem pelo contrário, que a História seja secundarizada na obra em questão. Histórico, é, aliás, o próprio percurso que marca a tetralogia, em que cada livro constitui uma etapa de uma viagem pelo país, mas também pelo mundo, pelo exterior, mas também pelo interior da cada um. A forma epistolar adoptada para os dois últimos volumes, *Lusitânia* e *Cavaleiro Andante*, é bem um sinal dessa viagem por dentro de si, projectando-se para o outro, como que a recordar o que diria Vergílio Ferreira sobre a epistolografia, a saber: que ela «é essa forma de diálogo que não anula inteiramente o monólogo».

Também viagem no tempo é aquela que se percebe e se diz através das histórias destes livros, mas igualmente (talvez com mais força ainda) a que é sugerida pelo muito que se cala. E nesta sugestão vai, por exemplo, o facto de Almeida Faria nos informar, sem verdadeiramente o fazer abertamente, que a 3.^a ed. de *A Paixão* é devedora das mudanças então verificadas na situação do Portugal de então. Não cabendo neste lugar um confronto de variantes, não posso, no entanto, deixar de assinalar a nota (introduzida para novamente ser retirada: já não consta da 8.^a ed., de 1991) que vem no fim da edição em causa: «escrito em setembro, 1963; revisto em setembro, 1975», como se a alertar-nos para as grandes mudanças que então se deram em Portugal.

A forma epistolar, adoptada em *Lusitânia* e *Cavaleiro Andante* – e que, em entrevista publicada em *Letras e Letras*, Almeida Faria considerava como «um monólogo exterior» – mostra ser, já por si, uma escolha eficaz nesta relação do indivíduo com o tempo histórico. Com efeito, projectando-se em direcção ao outro, mas também ao *outro de si*, cada personagem projecta-se igualmente na História, na medida em que as cartas já constituem uma forma de dizer o ser no tempo presente. Sendo, para mais, este género caracterizado por uma enunciação passada a escrita, a epístola, ao mesmo tempo que estabelece relações especiais e personalizadas com o destinatário, localiza o emissor no espaço e no tempo, o que faculta (e Almeida Faria bem soube tirar partido dessa situação) a reflexão que nelas se faz sobre o momento histórico que se vive.

Em *A Paixão* e *Cortes* lidamos, acima de tudo, com as “vozes recolhidas” (as quais forçosamente se exteriorizarão na adaptação dramática a que Almeida Faria mais tarde procedeu) de personagens enoveladas em si próprias, vivendo especialmente dentro delas os dramas do País, sintomaticamente projectados em dramas familiares (com ressaibos de tragédia), quando ainda não estavam criadas as condições para os exteriorizarem. Por isso, ao findar a narração, o narrador declara ser o livro uma espécie de homenagem às mulheres de sexta-feira santa, sintomaticamente as que mais sofrem e menos falam, as quais «vão para a noite larga como escravas, saem

como rainhas coroadas; têm na frente o halo do mistério e a sagração suave da desgraça; repetem na noite os seus incertos passos; é belo falar delas, por isso são as tristes mulheres de sexta-feira santa que perpassam ao longo destas páginas». E insiste «em que só delas vale a pena falar e da revolta, dos prefácios a cada madrugada [...]» (p. 162).

Naquela narrativa, após uma sequência, em jeito de enumeração interrogativa, sobre «o misterioso mundo das mulheres» – ali representadas nas figuras de Arminda e de Piedade, a primeira «habituada a nunca ninguém querer nem lhe pedir a sua opinião de cozinheira-máquina», a segunda, «alienada logo desde antes da manhã, quando, deitada, o quarto ainda escuro, enumera para si os gestos a fazer e feitos já há anos e que nada lhe interessam, não lhe dizem respeito por não serem os seus» (1965: p. 137) –, o narrador, em atitude a pender para a reflexão ensaística, como noutras passagens dos romances de Almeida Faria se verifica, expande-se em considerações sobre a vida em geral. São também estas reflexões de nítido recorte existencialista, como o insinuava, na 3.^a edição, a presença do intertexto sartriano: «mas talvez que a vida seja sempre só essa paixão inútil e a devamos contudo olhar como se fora outra, descobrir em cada coisa a face oculta, a face que está na sombra, nas origens, na fonte, e de súbito nos surge como se antes não fora» (*ibid.*)³.

Na passagem citada, apercebemo-nos de certas afinidades com o seu mestre Vergílio Ferreira, tanto no tom poético que a atravessa – como percorre muitas outras páginas – como no cadenciado da frase, de estrutura paralelística e paractáctica. Mas apetece-nos também, salvaguardadas as respectivas especificidades, recordar as mulheres brandonianas, que igualmente despertaram a atenção de Vergílio Ferreira, e cuja grandeza trágica, sob a capa do grotesco, este mesmo destacou.

É, acima de tudo, desta simpatia (aqui verdadeiramente no sentido etimológico de *syn-pathos*) para com estas vidas intensamente vividas, mas sem nenhuma espectacularidade, numa mansidão que umas vezes soa a resignação, outras, a inconformismo silenciado, que estas irrupções líricas têm lugar. Como se o recolhimento a que tais vidas são obrigadas reclamasse processos de escrita de eficácia informativa e significativa inversamente proporcional à respectiva extensão. Ainda quanto à lírica que, uma ou outra vez, tem sido destacada nos textos da Almeida Faria, mas geralmente referida de forma inespecífica, e de passagem⁴, resta acrescentar que ela é, parece-nos, mais visível naquele primeiro livro da tetralogia. Todavia, especificar no texto os momentos em que tal acontece bem como os motivos por que assim acontece demandaria um trabalho que não cabe aqui desenvolver. Será, no entanto, possível adiantar o seguinte: esse investimento poético faz-se na ordem inversa ao da exteriorização das vozes (e dos problemas) das personagens. Assim sendo, se ele fazia pleno sentido em *Rumor Branco* ou em *A Paixão* (e já menos em *Cortes*), por razões já atrás aduzidas, ela perde-se (um modo de dizer que não há lugar para ela), de certo modo, na meio da vozearia e das palavras de ordem revolucionárias.

Não sabemos qual teria sido a intenção do autor ao misturar assim modos e géneros literários, com uma ligeira incursão pelo ensaísmo, nesse género, por uns

³ É curioso observar como esta passagem foi sofrendo alterações nas sucessivas edições do romance. Confronte-se, a título de exemplo, a primeira, a terceira e a oitava edições (aquelas a que foi possível ter acesso) para se perceber o trabalho de reescrita a que o Autor procedeu bem como as variações conotativas que daí decorrem: 1.^a ed.: «mas talvez que a vida nos seja sempre igual e a devamos contudo olhar como se fora nova [...]» (p. 148); 8.^a ed.: «mas talvez que a vida seja sempre só essa luta inútil [...]» (p. 167).

⁴ Cf. o estudo de Maria de Lourdes Netto Simões, originariamente apresentado como dissertação de doutoramento, em cujas páginas finais se pode ler que «estão presentes em todos os seus textos os recursos dos ritmos, das rimas, das aliterações, dos ecos, dos trocadilhos, embora de forma mais explícita nos experimentalismos dos primeiros livros, mais subtis e ligados à estrutura e às constituições de sentido à proporção que o ficcionista amadurece.» (Simões: 1998, p. 196. Sublinhado da autora).

dito proteico, que é o romance, mas reconhecemos-lhe, sem dúvida a eficácia e vislumbramos o ganho que, em termos de significação, ganha a obra. Para além do, já referido, uso da epistolografia, ressalta a apetência dramática manifestada em *Cavaleiro Andante*, com indicações de tipo didascálico na apresentação das personagens por ordem de entrada nas páginas do livro, como se de ordem de entrada em cena se tratasse.

No tocante ao ensaio, essa tendência manifesta-se nas reflexões daquelas personagens – por exemplo, Marta, a estudante de Belas-Artes – que mais bem posicionadas estão para o fazer, quer pelas suas experiências de vida, quer pela sua cultura ou, mais exactamente, pelas duas razões. Misturando vida e arte, agora numa inversão do tão glosado conceito de arte como imitação da vida – segundo Marta, é esta que «imita (mal) a arte» (Faria: 1965, p. 21) –, aquela personagem mistura também realidade e sonho, o real que tem pela frente e o sonho propiciado por Veneza, a propósito da qual, dizia ela na carta à mãe, «Goethe escreveu do seu dom de ver o mundo pelos olhos dos quadros» (*ibid.*, p. 24).

João Carlos é outra das personagens inclinadas a essa reflexão. Em *Cavaleiro Andante*, motivado pela carta de Marta⁵, onde esta se pronunciava sobre estética, vê-se impelido a retorquir, opondo às daquela as suas impressões sobre a arte e esboçando, no fundo, a sua própria teoria⁶. E, uma vez mais, se vê aqui o culto que Almeida Faria presta não só à memória da literatura, presente nos muitos fragmentos intertextuais (quantas vezes para os subverter, adaptando-os à sua interpretação do Portugal seu contemporâneo), como à da arte em geral. E nesta revisitação do passado é sempre o tempo de um presente disfórico que se lhe apresenta em contraponto. Marta, longe do país, é uma das personagens que serve bem para o ilustrar, mas também, à sua maneira, João Carlos.

Marta, no tempo vivido em Veneza, anula, pela vivência da arte, o lapso temporal de euforia pós-revolucionária e subsequente desencanto, refugiando-se nos modelos culturais ou artísticos, enquanto João Carlos, preso que está aos laços familiares, oscila entre um e outro tempo. Ao lado de Marta, enquanto está em Veneza, vive o tempo desta; em Portugal, experiencia o tempo português e as tragédias familiares. Mas vive também, até pelo seu refúgio na poesia, a memória do passado, ao mesmo tempo que desejaria projectar-se num futuro que redimisse o presente.

A Paixão encontra o terreno propício à criação dessa atmosfera intimista – porventura uma forma de privilegiar, através das personagens ficcionais, o que de mais profundo há em cada um. Mas essa vivência voltada para dentro não pode deixar de ser permeável à atmosfera histórico-política que, de certo modo, àquela outra obriga. Significa isto que há vidas que dentro de si próprias se narrativizam porque assim o ditam os condicionalismos externos.

Na desesperança de um presente que, na altura, se não suspeitava viesse a desembocar tão cedo na conhecida revolução dos cravos, cria-se a saga (negativa) de uma

⁵ São estas algumas das afirmações da carta, escrita de Milão, em 5 de Novembro de 1975: «Tenho tentado meditar na distinção entre arte e não-arte, domínios separados por fronteiras precisas e ao mesmo tempo dificilmente definíveis: se a perfeição tem sido elemento decisivo, a imperfeição, o mal acabado, as capelas imperfeitas, a arte bruta ou infantil são também pólo positivo de uma bússola que estabelecesse o norte artístico.» (*Cavaleiro Andante*, p. 188).

⁶ A sua posição consiste no seguinte: é difícil julgar a beleza, pela simples razão de que ela não existe em si, mas através da nossa percepção do belo; embora a arte exija a universalidade, o belo em arte não é universal, até porque nem universal é o belo da natureza; no seu entender, a chegada ao continente da estética moderna deve-se não a Leibniz, mas a Baumgarten, seu jovem discípulo, ponte entre Leibniz e Kant, o qual lhe merece simpatia pelo facto de a respectiva faculdade de julgar estética ligar «desejar e conhecer, razão e entendimento, liberdade e natureza: legalidade sem lei; finalidade sem fim, lugar de contradição e de superação das contradições, universal e subjectivo, ideia sem conceito, alegria e conflito, o reino do fazer e do juízo de prazer e desprazer» (Faria: 1965, p. 211).

família alentejana e seus arredores, a qual se vai (des)construindo em paralelo com a própria História de Portugal. Quando, porém, é celebrada a revolução, a História não só passa a exhibir-se espectacularmente na praça pública como se transforma (ver os casos de *Lusitânia* e *Cavaleiro Andante*) em ruído e desarmonia, o que agora constitui novidade. Ou seja, enquanto em *A Paixão* tudo se resolvia maioritariamente no silêncio interior das personagens, nestes dois últimos o povo está na rua. E porque na rua está, em casa ficam a dialogar epistolarmente aqueles que dantes viviam e pensavam, mas ainda não escreviam, os quais agora, porque observam à distância, perspectivam de forma crítica o acontecido.

Tal quererá dizer que a interioridade dantes desvelada pelo narrador fica, por um lado, confinada ao espaço onde se escrevem as cartas e, por outro, ao daqueles que as recebem. E se as mesmas cartas não deixam de veicular desabafos pessoais, constituindo ainda uma busca de solidariedade e afecto, elas são também, e sobretudo, o repositório das infelicidades vividas, e ditas por esta via, em virtude dos acontecimentos que agitam o país. Servem, assim, fundamentalmente, para se dizer ao outro aquilo que a História vai obrigando a viver, melhor dizendo, aquilo que nela é motor da construção das pequenas histórias individuais ou familiares que com aquela estão necessariamente em conexão. Isto diz-nos, em última instância, que se faz transitar nesta mensagem de circulação reduzida e de forma dialogal um lapso de tempo histórico que o escritor terá sentido de forma intensa, pelo que dele ficcionou, e que, pelo lado das personagens, vem na sequência dos sonhos recalcados e das *paixões* de um tempo anterior, sobretudo confinado ao espaço familiar.

É nesse espaço de recolhimento que têm lugar os sonhos dos mais novos, a quem ainda não é dado o direito de se exteriorizarem, ou os pensamentos de Moisés, que vive por dentro o que lhe não é dado viver por fora. Dir-se-á que às personagens que mais calam confluem os problemas mais gerais da comunidade em que estão inseridas, sofrendo as consequências de acontecimentos que não estão em condições de entender (o caso dos mais pequenos) ou que, pelo seu habitual *modus vivendi*, não estão vocacionados para entender (o caso de Moisés).

Trata-se, assim, de um movimento progressivo de dentro para fora, o qual implica, pelo modo como a interioridade é dita, um movimento que se diria da maior intensidade lírica para a maior intensidade dramática, em que cada diálogo epistolarmente travado se institui como espécie de réplica de quem se dá em espectáculo – certamente também um modo de insinuar que tudo agora se decide na praça pública, num claro predomínio do colectivo sobre o individual.

Na carta de Arminda e André a João Carlos, escrita a 6 de Maio, dia do aniversário deste (coincidente com a data de nascimento do próprio autor), o «sequestrado de Veneza» é informado desse barulho que alastra pelas ruas de Portugal e aconselhado a vir conhecê-lo *in loco*⁷. Nos antípodas do mesmo ruído está o silêncio dos que no recolhimento da casa escrevem cartas ou dos que se calam em virtude da reversão a si próprios imposta pelo meio que os integra, o que nem sempre é negativo (o caso de Veneza, por exemplo, essa terra que, no dizer de João Carlos, «segrega silêncio»). Veneza, o lugar onde Marta esquece as tristezas pátrias, mergulhada que está na vivência da arte e na serenidade da água dos canais, é também o lugar de eliminação do tempo e do espaço nacionais, de esquecimento de um país mergulhado na confusão, e de personagens vivendo no meio dos destroços. É esta, pelo menos, a visão de João Carlos, que sintetiza, numa das cartas destinadas a Marta, datada de 12 de Setembro

⁷ Cf. Faria: 1965, pp. 88-89: «Pelo menos vem até cá ver o que isto é, o barulho que há aqui, a euforia extensiva a ex-legionários e ex-pides, agora bons democratas, dos antigos.»

de 74, e escrita a bordo do barco para o Barreiro: «Destroços à minha volta; tempo de gente cortada, enganada, nas mãos de políticos que comem a carne e deixam os ossos, quem lhes há-de devolver, e quando, o roubado às gerações?» (Almeida Faria: 1965, p. 99).

Marta, no seguimento do conselho de João Carlos, mas que ela já de moto-próprio adoptara, salva-se no gosto que começa a tomar «aos valores antigos, os que persistem, desligados dos destinos desta nave que ora ala para vante de barlavento, ora descai para sotavento e nós com ela, nós cá dentro perdidos no escuro do cu do mundo, só servindo para limpar o dito aos ricos.» (*ibid.*, p. 105).

É André (como Marina, a mãe) outra das personagens que, e ao contrário do irmão João Carlos, vive essencialmente de costas para a História. É também sobre ele que recaem os mais fortes indícios do trágico, na medida em que vão sendo disseminados pela narrativa sinais da morte iminente, nomeadamente insinuações quanto à doença que o vitimará. Sem conseguir fugir a tudo o que o atormenta, aos seus pesadelos, às suas frustrações, ao peso de uma família socialmente em perda e atingida pelo *fatum* que também o não poupará, apegando-se a um passado cristalizado e mítico. Os lugares desejados, invejados, são, portanto, «as casas e castelos isolados, os castelos e conventos que são sempre, mesmo quando numa vila ou cidade, solitários lugares embalsamados de musas e de mitos, em que tudo cristalizou serenidade, em que as coisas e gentes existem para sempre» (*ibid.*, p. 67).

De tom melancólico, pese embora a boa vontade colocada na “militância revolucionária”⁸ que bem se desejaria, estas histórias contadas por Almeida Faria dizem-nos, portanto, que a história do homem é isso mesmo: alimentada pelo sonho que, uma vez realizado, não esconde o lado deceptivo que o separa da realidade; alimentada pelo desejo do que se não possui, mas igualmente traída pelo que se possui e que, como Francisco, o patriarca de *Lusitânia*, pode levar à morte; voltada para o futuro com um olho no passado que também o enforma; sedenta de progresso, mas bebendo nos mitos ancestrais as motivações profundas da existência; marcada pela morte, mas com o olhar voltado para aquilo que ou no mito ou no ressurgir primaveril significa renovo ou retorno cíclico do mesmo⁹.

Histórica, pela referencialidade empírica que lhe subjaz; integrada no tempo em que vivemos, mas trazendo-nos o passado que outros viveram ou o mito que ninguém viveu, a ficção de Almeida Faria vem fortemente marcada pelo peso da História, mas é igualmente nostálgica dos arquétipos que nos situam no sem-tempo que só a Arte, que dura mais do que o tempo da sua produção e mais do que o nosso presente, instaura. Mas, para lá de tudo isso, Almeida Faria, na figura do seus heróis feitos «cavaleiros andantes», fez desta incursão pela História de Portugal o pretexto para prosseguir a sua viagem pela cultura e pelo mundo, buscando, como aqueles, o seu Graal. Só que, escreve Eduardo Lourenço no prefácio de *Cavaleiro Andante* (p. 12), «no Graal buscado não é o sangue de Cristo que goteja para nossa contemplação extática, mas o nosso próprio sangue sem cálice santo para o recolher, escoando-se no silêncio de uma indiferença universal».

Dá-nos, assim, Almeida Faria a História feita Literatura, em forma narrativa, poética, ensaística e dramática, por assim dizer: a narrativa, como é próprio de quem,

⁸ Curiosamente, *Lusitânia*, o livro que melhor poderia dizer a euforia de uma revolução por que o seu autor certamente ansiaria, pelo momento histórico que o viu nascer (foi publicado em 1980), acolhe-se à sombra da epígrafe queirosiana que lhe marca, desde logo, o tom (— pátria para sempre passada, memória quase perdida!) e que tem como remate a referida carta da Marta a João Carlos. Está, assim, aberto o caminho para *Cavaleiro Andante*, espécie de herói com história, mas sem pátria e, finalmente, para a tentativa de superação irónica através de *O Conquistador*.

⁹ Cf. Faria: 1965, p. 162: «Uma criança subirá os degraus como animal recente do quintal, fresco como a árvore que, em cada primavera, abril ou maio, em cada páscoa, novamente renasce».

como ele, gosta de contar histórias; a lírica, própria de quem se compraz em aprofundar o inenarrável a partir daquilo que se narra; o drama, como que a instituir o grande palco da vida onde cada um é actor; o ensaio, como meio de tomar o espaço ficcional, como não raro acontece na literatura do séc. XX, lugar onde as verdades da vida são duplamente tratadas – pela ficção, que as coloca num mundo alternativo; pela reflexão que, problematizando-as, no-las restitui ao nosso viver quotidiano.