

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

**Tiago Ribeiro dos Santos**

**ASPECTOS HISTÓRICOS E PSICANALÍTICOS NA  
TETRALOGIA LUSITANA DE ALMEIDA FARIA**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do grau de Mestre em Literatura – Área de Concentração: Teoria Literária.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Simone Pereira Schmidt.

Florianópolis  
2011







Aos meus pais,  
que, mesmo sem o saber,  
me fizeram entender  
que a vida é poesia.



## AGRADECIMENTOS

Em especial, agradeço à Professora Simone P. Schmidt, pela seriedade com que acolheu o meu projeto de pesquisa e pela crença de que ele poderia render alguns frutos.

Aos Professores do Programa de Pós-Graduação em Literatura, especialmente à Cláudia Costa, ao Stélio Furlan e ao Pedro de Souza, com os quais tive o prazer de dialogar durante o Mestrado.

Ao Professor José Luiz Foureaux, fiel interlocutor.

À Elba, pela presteza demonstrada em todos os momentos.

À Fabi, à Dani, ao Cláudio, ao Kayron e ao Guilherme, pela animação dos nossos encontros.

À minha mãe e ao meu pai, por investirem nos meus sonhos.

À Nanda, por se fazer presente mesmo com toda a distância.

À Vó Maria, que me ensinou o valor das orações.

E, finalmente, à Capes, pelo apoio financeiro.





*Pois que toda a literatura é uma longa carta a um interlocutor invisível, presente, possível ou futura paixão que liquidamos, alimentamos ou procuramos. E já foi dito que não interessa tanto o objecto, apenas pretexto, mas antes a paixão; e eu acrescento que não interessa tanto a paixão, apenas pretexto, mas antes o seu exercício.*

*Não será portanto necessário perguntarmo-nos se o que nos junta é paixão comum de exercícios diferentes, ou exercício comum de paixões diferentes. Porque só nos perguntaremos então qual o modo do nosso exercício, se nostalgia, se vingança. Sim, sem dúvida que nostalgia é também uma forma de vingança, e vingança uma forma de nostalgia; em ambos os casos procuramos o que não nos faria recuar; o que não nos faria destruir. Mas não deixa a paixão de ser a força e o exercício o seu sentido.*

*Só de nostalgias faremos uma irmandade, um convento, Soror Mariana das cinco cartas. Só de vinganças, faremos um Outubro, um Maio, e novo mês para cobrir o calendário. E de nós, o que faremos?*

(Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa. Primeira Carta I, *Novas Cartas Portuguesas*, 1974)



## RESUMO

A presente dissertação privilegia o estudo da interlocução entre Literatura, História e Psicanálise no contexto do romance português contemporâneo. No âmbito da “Tetralogia Lusitana” de Almeida Faria – composta pelos romances *A paixão* (1965), *Cortes* (1978), *Lusitânia* (1980) e *Cavaleiro Andante* (1983) –, investigamos como a História Portuguesa mais recente, marcada pelos processos pré e pós-Revolução dos Cravos, comparece nessas narrativas de modo a fomentar aquilo que Linda Hutcheon concebe como *metaficção historiográfica*. Neste sentido, analisamos as questões contidas em sua obra *Poética do Pós-Modernismo* (1991), que nos serviram de norte para pensar como Almeida Faria reinventa a História Portuguesa na economia ficcional dos seus romances. Para abordar a relação entre a Tetralogia Lusitana e a psicanálise, utilizamos o pensamento de Freud e de estudiosos envolvidos na crítica literária psicanalítica, para que pudéssemos refletir como o parricídio, o signo da morte, o luto, a melancolia e os sonhos das personagens podem ser lidos na esfera familiar do clã do Alentejo como uma alegoria dos acontecimentos políticos marcados pela queda de Salazar. Além disso, demonstramos que o evento da morte do pai é o ponto nevrálgico onde convergem os discursos da História e da Psicanálise, a partir da atuação de personagens dispersas que se comunicam, segundo a pesquisadora Lilian Jacoto (2005), por meio de uma *poética das distâncias*.

**Palavras-chave:** Romance Português; História; Psicanálise; Metaficção Historiográfica.



## ABSTRACT

This dissertation focuses on the study of interactions between Literature, History and Psychoanalysis in the context of contemporary portuguese novel. Under the "Tetralogia Lusitana" by Almeida Faria – composed of the novels *A Paixão* (1965), *Cortes* (1978), *Lusitânia* (1980) e *Cavaleiro Andante* (1983) – we investigate how the most recent Portuguese History, which was marked by the processes before and after the Carnation Revolution, appears in these narratives in order to foster what Linda Hutcheon sees as *historiographic metafiction*. In this sense, we analyzed the issues contained in his work *Poetics of Postmodernism* (1991), which orientated us to think as Almeida Faria reinvents the Portuguese History in economy fictional of his novels. To deal with the relationship between Psychoanalysis and Tetralogia Lusitana, we use the thinking of Freud and scholars involved in psychoanalytic literary criticism to reflect how the parricide, the sign of death, mourning, melancholia, and dreams of characters can be read at the family level of the clan of Alentejo as an allegory of political events marked by the fall of Salazar. Furthermore, we demonstrate that the event of death of the father is the critical point where all speeches of the History and Psychoanalysis converge, from the actions of the characters that are far apart but can communicate among themselves, according to esearcher Lilian Jacoto (2005), through some kind of *poetic of distances*.

**Keywords:** Portuguese Novel, History, Psychoanalysis, Historiographic Metafiction.



## SUMÁRIO

|  |            |
|--|------------|
| <b>INTRODUÇÃO.....</b>   | <b>17</b>  |
| <b>CAPÍTULO 1 - A METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA DE ALMEIDA FARIA.....</b>     | <b>23</b>  |
| 1.1 CAPÍTULOS DA HISTÓRIA PORTUGUESA: DA DITADURA AOS CRAVOS DE ABRIL..... | 23         |
| 1.2 A METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA.....                                      | 34         |
| 1.3 A <i>PAIXÃO E O TEMPO DE GENTE CORTADA</i> .....                       | 43         |
| 1.4 DA NAU QUE SOÇOBRA AO <i>CAVALEIRO ANDANTE</i> .....                   | 53         |
| <b>CAPÍTULO 2 - ENTRE EXÍLIOS E CARTAS.....</b>                            | <b>71</b>  |
| 2.1 JUVENTUDE EXILADA: A URGÊNCIA DA PARTIDA.....                          | 71         |
| 2.2 AS CARTAS COMO EXPRESSÃO DO ARQUIVO SECRETO.....                       | 80         |
| <b>CAPÍTULO 3 - ASPECTOS PSICANALÍTICOS.....</b>                           | <b>91</b>  |
| 3.1 LITERATURA E PSICANÁLISE.....  | 91         |
| 3.2 O PARRICÍDIO.....  | 100        |
| 3.3 O SIGNO DA MORTE, O LUTO E A MELANCOLIA.....                           | 106        |
| 3.4 OS SONHOS DAS PERSONAGENS.....   | 112        |
| <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>   | <b>119</b> |
| <b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>                                     | <b>125</b> |





## INTRODUÇÃO

“Será que vão enfim realizar-se as profecias  
do Bandarra, que prometeu um Quinto  
Império a quem perdeu o seu?”  
(Trecho de *Cavaleiro Andante*)

Alguns acontecimentos da história portuguesa da segunda metade do século passado inerentes à ditadura, à Revolução dos Cravos – ocorrida em 25 de Abril de 1974 – e às guerras coloniais no continente africano tornaram-se fatos metaficcionalizados historiograficamente na Tetralogia Lusitana do escritor Almeida Faria. Assim como ele, outros autores debruçaram-se sobre o tema das guerras coloniais – com toda a violência envolvida no processo de libertação das colônias – e sobre a Revolução, como marco simbólico que alterou a maneira mesma do sujeito se constituir “português.” Por isso, os ecos políticos e sociais da segunda metade do século XX fizeram da prosa portuguesa uma instância dialógica – no sentido conferido por Bakhtin –, já que ela se inscreve num contexto marcado pela busca de liberdades individuais e de direitos democráticos, após longos anos de censura.

Nascido no Alentejo, em 1943, José Benigno de Almeida Faria chega ao Liceu de Évora com 16 anos e mais tarde vai morar em Lisboa. Mantém ao longo de sua vida a mesma posição de seu pai, um democrata que teve problemas com o governo devido à sua postura política contrária à ditadura de Salazar. Em 1962, com apenas dezenove anos, publica seu romance de estréia, *Rumor Branco*.

No período intervalar entre a publicação de *A Paixão* (1965) e *Cortes* (1978), Almeida Faria foi estudante-trabalhador nos Estados Unidos e na Alemanha, países onde atuou como bolsista e correspondente estrangeiro. Nesse período, teve uma vaga experiência no curso de Direito, mas optou por dedicar-se à Filosofia. Parte de seu exílio pode ser justificada pela espera do fim da censura e da ditadura, que o impediam de produzir uma literatura livre das amarras do tradicionalismo português. No entanto, sua estadia prolongada no estrangeiro foi marcada por encontros com pessoas ilustres, tais como o encontro que teve em Berlim com Samuel Beckett, no ano de 1978. Ao retornar a Portugal alguns anos após o fim da ditadura, o 25 de Abril vai tornar-se, para além de marco simbólico na trajetória pessoal do escritor, a condição *sine qua non* das três últimas narrativas da Tetralogia Lusitana.

*A Paixão* (1965) é o primeiro romance que compõe o *corpus* da nossa investigação. Nele, narra-se a saga de uma família alentejana que se dispersa aos poucos, em confluência com o cenário político que favorece a fuga e o transitar constante das personagens. Escrito em plena época de repressão, censura, revoltas estudantis e crises geradas pelo latifúndio, o romance *A Paixão* situa-se numa Sexta-Feira da Paixão e dialoga com os fatos históricos inerentes ao contexto político da ditadura. Assim, a herdade da família proprietária de terras será o cenário do desenrolar dos questionamentos sociais provocados pela situação de miséria dos trabalhadores rurais da região do Alentejo, situada ao sul de Portugal.

Os empregados da herdade de Francisco, o patriarca do clã, sentindo-se insatisfeitos com os baixos salários pagos e com a prometida reforma agrária que nunca vingou, cometem o assassinato do patrão, tema central de *Cortes* (1978), o segundo romance da série, publicado treze anos depois de *A Paixão*. Se o primeiro romance apresenta uma linguagem mais simbólica e centrada no calendário litúrgico cristão – pois narra o dia da família que celebra a morte de Cristo, a partir da divisão em três partes: Manhã, Tarde e Noite –, *Cortes* também está inscrito no cenário de um único dia.

Da mesma forma que os dois primeiros romances da Tetralogia estão circunscritos na temporalidade do calendário judaico-cristão, o terceiro romance da série, *Lusitânia* (1980), inicia-se com uma carta de João Carlos escrita aos pais, no dia 14 de Abril de 1974, o Domingo de Páscoa que sucede o Sábado de Aleluia do romance anterior. No entanto, diferentemente dos dois primeiros romances, *Lusitânia* compõe-se de cartas trocadas entre os membros da família durante o período de 14 de Abril de 1974 até 30 de Março de 1975. A epistolografia é a técnica utilizada por Almeida Faria para fazer ouvir as vozes caladas pela ditadura, juntando-se o fato de que neste romance as cartas trocadas são a única via de comunicação entre as personagens dispersas. A narrativa de *Lusitânia* está centrada no fato histórico que alterou a autoimagem da pátria: a Revolução dos Cravos, ocorrida em 25 de Abril de 1974.

Em continuidade ao projeto epistolográfico de *Lusitânia*, no quarto romance da Tetralogia, *Cavaleiro Andante* (1983), juntam-se – além das missivas trocadas entre os membros do clã – uma série de sonhos, monólogos e trechos de diário. Além disso, o espaço das cartas novamente se amplia, pois André, o filho primogênito, parte para o Brasil à procura de trabalho, antes de morrer nos braços de sua namorada Sónia, em Luanda. *Cavaleiro Andante* discute todo o

panorama pós-Revolucionário e questiona, através das inúmeras vozes, as supostas alterações sociais empreendidas pelo novo governo: os Cravos da Revolução alteraram, de fato, as estruturas de poder e a posse das terras? Houve uma verdadeira Revolução ou apenas uma troca de poder?

É pelas inúmeras questões políticas e sociais discutidas ao longo da Tetralogia Lusitana de Almeida Faria que esse conjunto de obras estabelece um contraponto com a história portuguesa. Por isso, no primeiro capítulo desta dissertação, investigaremos a maneira pela qual a história torna-se matéria literária, para que possamos entender como a Tetralogia Lusitana é um exemplo de *metaficção historiográfica* que se vale do olhar de sujeitos anônimos como forma de (re)figurar simbolicamente a realidade social da cena portuguesa pré e pós-revolucionária.

Os quatro romances são “contaminados” principalmente com intertextos de Camões e de Fernando Pessoa – a partir da ironia dos narradores –, por isso, há que se considerar o conceito cunhado por Linda Hutcheon (1991), uma vez que Almeida Faria inclui de forma paródica mitos e discursos consagrados pela tradição literária portuguesa. Diante da recriação da história por meio do processo de escritura, analisaremos no segundo capítulo como o exílio é um elemento constitutivo da identidade das personagens. É preciso pensar conforme propõe Jean-Luc Nancy (1996), uma vez que, assim como o escritor Almeida Faria – que passou alguns anos fora de Portugal –, suas personagens apresentam uma existência exilada. Além do exílio, daremos enfoque ao fluxo das missivas, que constitui a única forma de comunicação das personagens desterradas ao mesmo tempo em que revelam o “arquivo secreto” desses sujeitos ausentes.

Nossa dissertação consiste em demonstrar que, assim como a história, a psicanálise funciona como um operador satisfatório para a *leitura* que desenvolveremos acerca da Tetralogia Lusitana. Trata-se de um gesto operado pela ação do leitor que promove uma espécie de parricídio simbólico – conforme Barthes, para quem “o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do autor” (BARTHES, 2004, p. 64) –, na tentativa de *ler* a Tetralogia Lusitana a partir das teorizações da história e da psicanálise. Uma abordagem psicanalítica do texto literário permite enxergar como os desdobramentos do real podem ser lidos pelo viés da psicanálise, por meio das alegorizações do sujeito demonstradas no terceiro capítulo deste trabalho.

Desde *A Paixão*, a figura do causador de toda a falência do sistema – António de Oliveira Salazar – não é anunciada explicitamente

para o leitor, apesar de pairar todo o tempo, assim como o silêncio no dia de Sexta-feira da Paixão. Essa constante “presença na ausência” do pai da nação ao longo dos dois primeiros romances assume o sentido pleno da própria noção de inconsciente postulada na psicanálise. Isso só é possível porque Freud nos autoriza a pensar o sujeito enquanto ausência, uma vez que o sujeito da psicanálise não está na consciência, mas no inconsciente. Ainda que Freud não tenha formulado um conceito de sujeito – tal como a noção de *sujeito do inconsciente* postulada mais tarde por Lacan – ele deixou pistas para que pensássemos o sujeito como um ser dividido. E é justamente pelo viés desse eu bipartido que abordaremos, no terceiro capítulo, alguns aspectos psicanalíticos entremeados nos romances de Almeida Faria.

Nessa perspectiva, a crise da autoridade paterna, de que nos fala Lílían Jacoto (2005), envolve no plano maior a deposição de Salazar e, no plano menor – da família alentejana –, a morte do patriarca Francisco ocorrida em *Cortes*. O assassinato do pai realizado pelos trabalhadores inicia-se, de certa forma, desde *A Paixão*, quando o filho João Carlos rompe os laços com a família e foge para Lisboa ao encontro de Marta, sua namorada. A crise suscitada em João Carlos faz que ele se ausente do clã, até que o parricídio realmente aconteça. Na verdade, o sentimento ambivalente vivido por João Carlos, um misto de amor e ódio em relação à figura paterna, dá origem à sua fuga. O parricídio configura-se, aqui, como o resultado da ambivalência marcada pelo ódio ao pai, o castrador que imprime regras de conduta – tal como o tirano Salazar – e impede que o desejo do filho em direção à mãe se concretize. Por isso, o meio de negação da autoridade paterna é a fuga, ato (des)ordenador para João Carlos, e o parricídio – ato de revolta social – por parte dos empregados de Francisco.

Frutos do parricídio, temos os sintomas do luto e da melancolia que se abatem sobre a família, após a notícia da morte do patriarca, na mesma obra (*Cortes*) em que o leitor toma conhecimento do suicídio de um velho empregado da família, o querido Moisés. Além disso, em *Cavaleiro Andante*, último romance da série, o luto é decorrente da morte do primogênito André, que empreende um trânsito até o Brasil, para depois falecer em território africano. Por isso, preconizamos no último capítulo desta dissertação um estudo sobre o signo da morte, o luto e a melancolia, uma vez que André é a vítima que se tortura por meio da própria enfermidade.

Consagramos também um subcapítulo especial para a investigação dos sonhos das personagens – como releituras condensadas, deslocadas e deformadas do processo histórico –, segundo

o processo de elaboração secundária esboçado por Freud em sua obra-prima *A interpretação de Sonhos* (1900). A partir da leitura de alguns sonhos, poderemos vislumbrar como as personagens infantis, Jó e Tiago, ao mesmo tempo em que sofrem as mudanças da passagem da infância para a adolescência, captam fragmentos do estado de vigília – um volume de informações a respeito da cena política em Portugal – e os transpõem para o discurso onírico. Além disso, toda a carga lúdica alimentada por essas personagens vai ao encontro do mito do Santo Graal e da cena traumática do parricídio, para logo se transformar em material onírico passível de investigação psicanalítica, conforme nos autoriza a economia ficcional dos quatro romances estudados.



## CAPÍTULO 1

### A METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA DE ALMEIDA FARIA

#### 1.1 CAPÍTULOS DA HISTÓRIA PORTUGUESA: DA DITADURA AOS CRAVOS DE ABRIL

*“(...) o meu irmão diz que enquanto os pobres estão na terra e padecem nela, os ricos já vivem no céu vivendo na terra, Sempre me respondes com as palavras do teu irmão, E o senhor doutor fala-me sempre com as palavras dos jornais.”*

(Diálogo de Lídia e Ricardo Reis, em *O ano da morte de Ricardo Reis*)

Em relação ao período da história portuguesa marcado pela ditadura salazarista e pela Revolução dos Cravos, faremos um breve percurso de modo a apresentar ao leitor o contexto histórico tido como referência para a produção dos romances que compõem a Tetralogia Lusitana do escritor Almeida Faria. Essa apresentação será útil para que possamos discutir, nos próximos subcapítulos, como os fatos da história transformaram-se em matéria ficcional na economia das quatro obras, fomentando aquilo que Linda Hutcheon concebe como “metaficção historiográfica”.<sup>1</sup>

Primeiramente, é preciso refletir sobre a questão da censura, pois com o Golpe de Estado de 1926, que implantou a ditadura em Portugal, a legislação estabeleceu o sistema de censura sobre a imprensa. As restrições abrangiam as notícias que postulavam pontos de vista contrários ao Estado, à Igreja, às forças militares, à guerra e aos bons costumes, de modo a impedir a liberdade de imprensa e a consequente propaganda anti-governista.

A partir da nova Constituição portuguesa, publicada em 11 de Abril de 1933, é instaurado também o decreto que prevê a censura como forma de garantir o cumprimento das leis constitucionais. O discurso que Salazar profere em Outubro desse ano deixa claro que o intuito da censura é favorecer a boa administração e o bem comum. Para fortalecer o governo, em Maio de 1936 o Decreto-lei 26.589 intensifica as ações de censura, pois ele prevê normas para a circulação e distribuição de

---

<sup>1</sup> Consagramos um estudo da metaficção historiográfica no próximo subcapítulo.

jornais, tidos como “os inimigos da sociedade e do Estado”. É proibida a entrada em Portugal de publicações que contenham matérias que infrinjam as normas de imprensa portuguesas. Além disso, como a censura passa a regular a publicidade e o número de páginas em muitos jornais, muitos deles tiveram o seu sistema financeiro seriamente comprometido, sendo obrigados, muitas vezes, a decretar a própria falência.

Às comissões de censura cabia analisar as publicações e, se julgassem necessário, poderiam solicitar provas de páginas aos jornais. Isso, de certa forma, aumentava os custos, pois muitos jornais tinham de realizar alterações e cortes às pressas para que as publicações não sofressem atrasos. No entanto, as ações da censura não deveriam, em hipótese alguma, ser identificadas pelos leitores. Por isso, os jornais não poderiam conter espaços em branco, desenhos intercalados ou qualquer marca que denunciasses a ação da censura. Em 1944, foi criada a Direcção Geral dos Serviços de Censura, um órgão especial de formação e propaganda política ligado ao SNI – Secretariado Nacional de Informação - que, além de responder pelas regras de publicação, era responsável por exaltar a política do governo salazarista.

Conforme José Saramago assinala ironicamente em *O ano da Morte de Ricardo Reis* (1988), o jornal foi um instrumento de promoção utilizado pela ditadura salazarista. Da mesma forma que a personagem Ricardo Reis orienta-se a partir das notícias acerca do ano de 1936 veiculadas nos jornais – como se pode ler na epígrafe deste subcapítulo –, a sociedade portuguesa tinha de conviver com as estratégias de promoção do poder e com o discurso bajulador da imprensa, sempre a enaltecer as ações do governo:

(...) A Portugal, como um todo, não faltam alegrias. Agora se festejaram duas datas, a primeira que foi do aparecimento do professor António de Oliveira Salazar na vida pública, há oito anos, parece que ainda foi ontem, como o tempo passa, para salvar o seu e o nosso país do abismo, para restaurar, para lhe impor uma nova doutrina, fé, entusiasmo e confiança no futuro, *são palavras do periódico* (...) (SARAMAGO, 1988, p. 298)<sup>2</sup>

No caso dos livros, não havia a censura prévia como ocorria nos jornais. Mesmo assim, as tipografias eram obrigadas a destinar um

---

<sup>2</sup> Grifo nosso.



exemplar de cada livro para apreciação por parte do SNI, que era responsável por analisar o livro para então permitir ou não a circulação de sua edição. Caso fossem encontrados livros que não tivessem autorização para circular, o SNI poderia apreender a edição já publicada. Além disso, esse órgão também autorizava o trabalho de agências de notícias, bem como o exercício da profissão no caso de profissionais estrangeiros.

Em se tratando de bibliotecas, havia obras proibidas para leitura e outras impedidas de vir ao conhecimento de pesquisadores, principalmente aqueles documentos que funcionavam como registros do governo. Logo após Marcelo Caetano assumir o poder em 26 de Setembro de 1968, ele anunciou a publicação de uma Lei de Imprensa, que só foi publicada em Maio de 1972. No entanto, a publicação dessa lei não alterou em nada o esquema de censura do Estado Novo, que só veio a ser extinguido com a Revolução de 1974. Nesse sentido, o título do segundo romance da Tetralogia Lusitana, *Cortes*, é muito sintomático, pois essa lei previa uma série de cortes nas notícias que maculassem a imagem do governo. Não é à toa que as três Marias – as escritoras Maria Teresa Horta, Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa – foram julgadas por conta da publicação de *Novas Cartas Portuguesas* (1972), obra vista como imoral por problematizar questões sociais.

Da mesma forma que Maria Velho da Costa escreve em sua *Ova Ortegrafia*, “Ecidi, escrever ortado; poupo assim o rabalho a quem me orta.” (COSTA, 1973, p. 55), os escritores Almeida Faria, Eduarda Dionísio e Luís Salgado de Matos já na década de 60 publicaram, ainda que numa linguagem cifrada, o inquérito *Situação da Arte*. Essas obras significaram maneiras de se rebelar contra a falta de liberdade de imprensa e de opinião, uma vez que expuseram a atitude dos intelectuais frente ao sistema opressor. Além disso, como afirma Maria de Lourdes Netto Simões (1998), “de tantos atentados à liberdade do cidadão, merece especial menção a extinção da Sociedade Portuguesa de Escritores” (SIMÕES, 1998, p. 209), ocorrida em 1965 por ter premiado o escritor Luandino Vieira, um dos expoentes da luta a favor da libertação de Angola.

Sobre a extinção da Sociedade Portuguesa de Escritores, cuja sede foi saqueada antes de ser definitivamente extinta, nenhum jornal pôde se referir ao caso. Se a imprensa era obrigada a se calar, aos escritores cabia-lhes o mesmo papel, pois só podiam escrever mediante técnicas que permitissem driblar a censura, como ocorre no caso da linguagem simbólica de *A Paixão*, o primeiro romance da Tetralogia

Lusitana de Almeida Faria. Nesse caso, para falar em entrelinhas, os escritores fizeram um excelente uso de metáforas que escamoteavam o significado literal de algumas palavras proibidas. Todavia, o receio de ter os textos censurados impunha-lhes uma autocensura, que acabava por interferir no seu processo de criação ficcional.

Os totalitarismos no âmbito internacional – incluindo-se aí o nazi-fascismo, as ditaduras socialistas e os governos ditatoriais hispano-americanos –, bem como o Estado Novo e a Ditadura Militar no contexto brasileiro, constituíram sistemas castradores em relação à produção artística. Se no âmbito português a noção de Estado Novo está ligada ao sistema de governo da década de 30, o termo “Salazarismo” corresponde ao conjunto de valores ideológicos veiculados no período, em defesa da Pátria, do Estado e da Nação. Para tanto, a vida artística e cultural era totalmente controlada, de modo a fazer do cidadão português um verdadeiro filho do Estado. Dessa forma, quem renegasse o Estado estaria contra o Salazarismo e logo não era considerado cidadão.

É interessante notar ainda que o ato político de constituição do cidadão esbarrava, sobretudo, na postura do indivíduo enquanto fiel seguidor da Igreja. Em toda a história portuguesa, o Estado mantinha um controle dos cidadãos a partir de seus atos religiosos, principalmente no contexto da Idade Média, quando a qualquer tipo de infração contra as leis da Igreja cabia-se uma punição severa, como as punições praticadas pelo Tribunal do Santo Ofício. Nesse sentido, assim como as práticas consideradas hereges eram condenáveis pela Inquisição, o governo de Salazar firmou-se sobre bases religiosas que coíbiam as práticas de revolta e insurreição contra o sistema.

Para obter o controle político dos cidadãos, o Salazarismo implantou um forte sistema de propaganda oficial calcado no ruralismo. Pregar a superioridade de valores ligados à vida no campo foi uma maneira encontrada para fazer com que o país de população eminentemente agrária projetasse suas expectativas num líder que outrora também fora um aldeão. Por isso, as tradições rurais estão no cerne do discurso do homem que abdicou de sua carreira de professor para “proteger” seu povo. Apesar de sua infância ter sido marcada pela pobreza, seu passado é visto como nobre, pois espelha a própria vida da maioria da população que está sob sua tutela. A nobreza do líder, no entanto, também pode ser buscada por qualquer indivíduo, desde que ele demonstre servidão ao regime. Isso, de certa forma, é uma maneira de fazer com o que o cidadão comum aja com heroísmo, demonstrando – a partir de um ideal épico – culto e respeito perante o governo.

A imagem de “pai” do povo português foi configurada de modo a incutir no cidadão a ideia de respeito ao chefe. Daí advém a base do Salazarismo, calcada na tríade *hierarquia, moral e autoridade*. A isso junta-se a ideia de nação, muito produtiva no sentido de demonstrar ao povo que o governo servia unicamente aos preceitos da unidade nacional portuguesa. De acordo com Heloísa Paulo (2000), “o Salazarismo, portanto, sedimenta as bases para a 'fabricação' de uma imagem do 'povo', oferecendo como referência o contexto regionalizado das aldeias.” (PAULO, 2000, p. 50). Da mesma maneira que o Fascismo, o Salazarismo possuía o discurso da originalidade, pois Salazar pregava que o modelo de seu governo não servia a outras nações. Aliado ao fato de os totalitarismos difundirem o poder do Estado no contexto pós-guerra, Salazar projetou nos indivíduos a ideia de um governo como antídoto que sanasse o fracasso da República. Por isso, ele será o chefe de ascendência aldeã que visa encaminhar o país para a modernidade. Dentro deste projeto, não podemos deixar de assinalar a criação e a difusão de alguns mitos relativos à presença portuguesa em África. De acordo com Isabel Castro Henriques (2004), a reprodução dos mitos está associada à própria constituição da ideologia salazarista, que intensificou a estrutura do sistema colonial a partir da década de 1930. Como assinala Henriques,

é o momento da sistematização dos princípios básicos que, durante décadas, irão nortear a política colonial portuguesa e definir as formas de administração de cada colônia. Assim, partindo-se de bases já anteriormente pensadas, dão-se passos precisos e decisivos para a exploração das riquezas e da mão-de-obra africanas. A publicação do Acto Colonial, em Julho de 1930 – corpo de leis referentes à administração das colônias – vem legalmente enquadrar e fornecer as directivas da gestão e das práticas coloniais dos portugueses em África. (HENRIQUES, 2004, p. 307)

Percebemos, a partir da citação da autora, que a difusão da superioridade do “civilizado” português em contraponto com a “selvageria” do negro africano, a ideia da empreitada colonial com fins civilizadores, a ideia de Portugal como o “povo escolhido” para empreender a descoberta de novos territórios e a suposta ausência de racismo justificada pela noção de unidade nacional portuguesa – onde todos eram iguais perante o Estado Salazarista – , não passam de artimanhas da metrópole para justificar a colonização dos povos em

África. Na verdade, esse discurso encobria os objetivos econômicos de uma demanda violenta e exploratória, pois não foi à toa que Portugal negou a descolonização dos territórios africanos num tempo de expansão das economias de mercado, quando seus parceiros europeus já o forçavam a abandonar a empreitada imperialista. Nesse sentido, a rebeldia portuguesa pode ser explicada pelo fato de as colônias terem se constituído em *centros econômicos além-mar* que muito contribuíam para o pagamento das contas da metrópole.

Segundo o estudo de Heloísa Paulo, *Aqui também é Portugal: a colônia portuguesa do Brasil e o Salazarismo* (2000), há um elemento heroico na imagem de líderes como Salazar, Hitler e Mussolini. A autora afirma que a figura de Salazar é carregada de um messianismo relacionado a um Sebastião redivivo que surgiu para salvar a Pátria após o Republicanismo. Em algumas biografias sobre o ditador, “Salazar é visto como um líder divino ou o grande messias do nacionalismo de extrema direita.” (PAULO, 2000, p. 390). Analisar as biografias de Salazar possibilita-nos verificar como se deu a *fabricação* da imagem do homem que ascendeu à condição de líder da nação num momento de extrema dificuldade econômica.

Além das biografias, sua imagem foi moldada a partir de relatos enaltecedores da imprensa e da propaganda política do regime. Da imagem do líder sério a propaganda passou a produzir uma imagem do homem simples próximo do povo, projetando nessa mesma imagem uma aura de pai e messias. No âmbito das representações iconográficas em que Salazar aparece, podemos perceber que as primeiras fotografias revelam a imagem de um homem mais ríspido e sério, ao contrário das fotos mais espontâneas do período em que seu governo já estava consolidado. Para desfazer ou abrandar o paternalismo próprio do ditador, à medida que os anos passam as fotografias retratam cenas mais familiares, de maior sociabilidade afetiva, em que até mesmo a composição da indumentária do líder é compatível com a imagem de simplicidade que a propaganda oficial pregava para o povo.

O golpe de 1926, que levou ao poder o general Gomes da Costa e que possibilitou o acesso de Salazar à presidência do Conselho de Ministros em 1932, fez com que o país transitasse da monarquia à ditadura, pois como o quer Lincoln Secco (2004)<sup>3</sup>, a República Liberal

---

<sup>3</sup> Em seu livro, *A Revolução dos Cravos e a crise do império colonial português*, o autor esclarece como a Revolução dos Cravos está inserida na “história de longa duração”, de acordo com o conceito do historiador da Escola dos Annales, F. Braudel. Lincoln Secco tece uma reflexão a respeito da formação do Império Português, do momento da crise imposta pela

constituiu-se como um simples interregno. Na verdade, em 1933, o ditador consolida o regime do Estado Novo, após ter equilibrado as contas da nação desde que assumira a Pasta das Finanças em 1928. No entanto, o apoio obtido por Salazar em decorrência da estabilidade financeira que conseguiu propiciar ao país não impediu que se formassem partidos e coligações contrários ao sistema. A democracia era a palavra de ordem dos opositores do governo, pois “os partidos, as coligações e uniões provisórias toleradas pelo regime sempre carregavam o termo 'democrático' no nome. Os republicanos começaram a identificar seu regime com a democracia.” (SECCO, 2004, p. 248).

Enquanto na metrópole crescia o número de esquerdistas à medida que o Salazarismo se consolidava como um governo castrador, nas colônias africanas foram intensificadas as forças militares. Com o objetivo de diminuir o tempo de permanência em cada patente e com isso aumentar o contingente militar em território de além-mar, o governo instituiu a Lei da Reforma Militar em 1937. No entanto, com o passar dos anos e com a conseqüente insatisfação dos africanos, ávidos pela independência, os gastos militares cada vez mais avultados contribuía para o déficit das contas da metrópole. Além disso, o contexto que os militares portugueses eram obrigados a enfrentar em solo africano desestimulava os integrantes das Forças Armadas a continuarem lutando nas guerras coloniais iniciadas no início da década de 1960. De acordo com a análise esboçada por Lincoln Secco,

a compreensão da conjuntura crítica que medeia o pós-guerra e a eclosão do 25 de Abril seriam incompletas sem a análise do império e sem voltar os olhos à África e à guerra colonial. Sem voltar os olhos para aquilo que Portugal perdeu: o Atlântico. (SECCO, 2004, p. 58)

Se tomarmos a Revolução dos Cravos como um fenômeno urbano num país camponês que mantinha colônias além-mar, podemos falar – assim como afirma Secco – que a Revolução de Abril é Atlântica, uma vez que se iniciou em África. No caso da relação metrópole-colônias verificada no terceiro império<sup>4</sup>, não havia mais o exclusivismo comercial típico do segundo império, por isso as colônias africanas não estavam atreladas economicamente à metrópole portuguesa. Isso fez

---

descolonização, da própria Revolução de Abril e do “retorno” de Portugal à Europa após o fim da ditadura.

<sup>4</sup> A expressão “terceiro império”, segundo Lincoln Secco (2004), abarca as relações mantidas entre Portugal e suas colônias africanas durante o século XIX.

com que, à medida que se aproximava a emancipação das colônias, estas diminuíssem a importação de produtos da metrópole. Além disso, nas colônias já havia capital internacional associado à extração de petróleo, metais e diamante.

Se o contexto das relações coloniais em África já denunciava o fracasso do Império, a queda de Salazar em Agosto de 1968 – com a consequente ocupação do cargo por Marcello Caetano – contribuiu para a falência do regime. Aliado ao fato da “queda”<sup>5</sup> de Salazar, lida a partir dos dois significados que o significante pode englobar nesse momento – temos a edição do Decreto-Lei nº 353 em Julho de 1973, por meio do qual o jurista Marcello Caetano visava preencher o vazio no quadro das Forças Armadas provocado pelos baixos salários e pelo desprestígio da carreira militar em tempo de guerra. De acordo com este decreto, abrandado pelo Decreto nº 409, editado em Agosto do ano corrente, os soldados que lutassem em África – que não eram soldados de carreira – poderiam, depois de quatro anos de atividade no ultramar, voltar para Portugal e aumentar sua patente, ingressando na escala ativa por meio de um curso rápido. Essa medida causou descontentamento nos oficiais de carreira das Forças Armadas, que passaram a promover reuniões com o objetivo de retomar o prestígio dos cargos a que estavam vinculados. Um golpe liderado pela Comissão Coordenadora do Programa (CCP) do Movimento das Forças Armadas (MFA) foi então programado pelos capitães.

No entanto, apesar de os capitães estarem envolvidos com as estratégias políticas e militares que possibilitariam a derrubada de Marcello Caetano, o General Spínola antecipou a publicação de um livro de sua autoria, onde expunha uma forma moderada de contornar os problemas portugueses naquele momento. Apesar do projeto de Spínola não ter um cunho revolucionário, como pretendiam os capitães, os generais Spínola e Gomes da Costa adotaram o plano criado pelo MFA e foram nomeados como líderes do novo governo. Os mesmos generais que lutavam a favor do Salazarismo e do colonialismo formaram a Junta de Salvação Nacional (JSN), um governo provisório que seria instituído no ato da deposição de Marcello Caetano.

Se em 16 de Março de 1974 o regimento de Caldas da Rainha teve uma tentativa frustrada de golpe – em que o deslocamento de uma tropa de soldados das Caldas da Rainha em direção a Lisboa culminou

---

<sup>5</sup> Apesar desse evento ainda gerar um certo ar de dúvida, uma vez que os fatos não foram totalmente esclarecidos, falamos, aqui, da queda física que Salazar sofreu no Estoril e que culminou com o abandono da sua carreira política.

com a prisão dos integrantes –, a Revolução de 25 de Abril de 1974 conseguiu retirar Marcello Caetano do poder. Os militares ocuparam pontos estratégicos da capital lusitana – inclusive a sede dos órgãos de censura –, e na madrugada do dia 25 já haviam ocupado os centros de informação audiovisual, de onde partiam notícias informando a população dos procedimentos a serem adotados. Apesar de longa, não podemos deixar de contemplar a citação abaixo, pois ela circunscreve a aura simbólica da Revolução, a partir de ritos secretos que só poderiam ser reconhecidos pelos integrantes do movimento:

A ação militar que fez desabar 48 anos de regime fascista começou às 23 horas do dia 24. Os emissores associados emitiram a senha combinada e o locutor João Diniz anunciou a música “E depois do adeus”, cantada por Paulo Carvalho. O pessoal do 10º grupo de Comandos, reunido junto ao Parque Eduardo VII, em Lisboa, já estava preparado para tomar de assalto a RCP. À meia-noite e meia, a Rádio Renascença tocou a música de Zeca Afonso, Grândola, Vila Morena; à 1 h, foi ocupada a central telefônica do batalhão de caçadores, para o controle dos telefonemas diretos nos gabinetes do comando; à 1h30, o capitão Salgueiro Maia acordou seus subordinados, explicou as razões do movimento, obteve o apoio de todos e organizou a saída da Escola Prática de Cavalaria (EPC), rumo aos ministérios, localizados no centro da capital; às 3h, a Escola Prática de Administração Militar (Epam) tomou a Rádio e Televisão Portuguesa (RTP); logo depois foi a vez de a RCP, na Rua Sampaio Pina, e Emissora Nacional, na Rua de S. Marçal, caírem nas mãos dos revolucionários. (SECCO, 2004, p. 117)<sup>6</sup>

Todos os ritos secretos ajudam a compor a simbologia de uma Revolução. Se a senha do movimento denominado Inconfidência Mineira,<sup>7</sup> situado nas Minas Gerais do século XVIII com o objetivo de tornar a província independente do jugo português, era o dia do “Batizado” - em referência ao dia em que ocorreria a insurreição -, no

---

<sup>6</sup> Trata-se de uma nota de rodapé.

<sup>7</sup> Alguns historiadores preferem utilizar a denominação “Conjuração Mineira”.

caso da Revolução dos Cravos temos referências musicais, que acabaram por se tornar o lema do movimento dos Capitães de Abril.

Apesar de a Revolução alterar a estrutura política do país, os aspectos socioeconômicos pareciam não sofrer grandes mudanças, pois Portugal ainda mantinha suas bases seculares de distribuição fundiária. Somente com o retorno dos líderes Álvaro Cunhal – líder do PCP (Partido Comunista Português) que havia se exilado no leste europeu – e Mário Soares – líder do PS (Partido Socialista) que retorna da França – é que o processo revolucionário português vai efetivamente se consolidar. Esses dois líderes vão integrar o primeiro governo provisório nomeado pela Junta de Salvação Nacional e vão ser os principais personagens da manifestação do dia 1º de Maio de 1974, anunciado em *Lusitânia* como o 1º de Maio Vermelho. A partir daí vai se suceder uma série de governos provisórios e uma disputa de poder entre comunistas e socialistas, até que em 25 de Abril de 1975 os socialistas vencem as eleições para a Assembleia Constituinte. Isso, de certa forma, repercutiu no contra-golpe ocorrido em 25 de Novembro de 1975, quando a esquerda militar – juntamente com os comunistas – tentaram um golpe contra os demais setores das Forças Armadas. Na verdade, o Movimento das Forças Armadas acabou por cingir-se, pois socialistas e comunistas entranharam no seio do movimento de modo a disputarem o poder.

A respeito da visão do sujeito comum perante as muitas trocas de poder, em contraponto com a visão pregada pela historiografia oficial, a personagem JC informa a Marta a rápida sucessão dos governantes que assumiram os governos provisórios no contexto pós-revolucionário. Em missiva do dia 3 de Junho de 1975, JC escreve:

Num ano houve cinco governos, as pessoas passam o dia a ler jornais, ouvir rádio, ver TV para entenderem notícias às vezes verdadeiras, alarmes às vezes falsos, histórias de armas roubadas, golpes militares, cartas abertas e fechadas, prisões, demissões, ameaças várias. (FARIA, 1987, p. 14)

Seguindo os mesmos questionamentos dos universitários politizados da Tetralogia Lusitana sobre as supostas alterações provocadas pelos Cravos de Abril, o historiador Lincoln Secco afirma que, mesmo que a Revolução dos Cravos tenha se constituído sobre uma base socialista, “ela não se concretizou, e tanto os conservadores do norte quanto os radicais de esquerda foram derrotados pelo projeto 'europeu', liberal e 'democrático'.” (SECCO, 2004, p. 199). O projeto a



que o autor se refere condiz com aquilo que os países hegemônicos da Europa elegeram como modelo de governo “moderno” para as nações que mais tarde integrariam a Comunidade Econômica Europeia. Nesse sentido, Portugal teve que se adaptar às “regras” impostas por alguns vizinhos poderosos e, para isso, foi obrigado a deixar de lado ideais socialistas e comunistas.

É interessante notar que o “retorno” de Portugal à Europa foi feito às custas da revolta daqueles que, com o uso da força, mantinham o sistema ditador de pé. À descolonização dos territórios de África iniciada em 1974 e concretizada em 1975 sucede-se a lei da expropriação de terras, que foi revertida em 1976 com a lei da contra-reforma agrária, a qual beneficiou o latifúndio do Alentejo.

Na esteira da Tetralogia Lusitana de Almeida Faria todos os fatos inerentes à ditadura e à Revolução de Abril comparecem de forma a fomentar as memórias sobre os fatos que alteraram os destinos lusitanos. Mais do que registros historiográficos precisos, temos *memórias* acerca do que representou o movimento dos capitães de Abril.

Enquanto os trabalhadores da herdade de Francisco assassinam o patrão por lutarem contra uma ordem injusta calcada na herança medieval de divisão de terras, Sónia é a personagem que luta contra o neocolonialismo<sup>8</sup> português imposto aos povos africanos. Da mesma forma, Samuel, o operário da CUF (Comércio União Fabril) – um oligopólio que reunia em 1975 mais de cem empresas – demonstra como o Partido Comunista Português fortaleceu-se no seio do movimento operário. Assim como os demais de sua classe, André é o soldado revoltado contra a guerra na qual foi obrigado a lutar: uma guerra vã que durou mais de quinze anos consumindo dinheiro, vidas e causando o trauma naqueles que a ela serviram.

Todo o panorama pré e pós-revolucionário ficcionalizado na saga lusitana de Almeida Faria tem seu desfecho com a difícil entrada de Portugal e Espanha na Comunidade Econômica Europeia (atual UE) em 1986, quando os países da Península Ibérica têm de gerir o que sobrou das ditaduras num momento de trocas globais permeado pela expansão e fortalecimento das economias de mercado.

---

<sup>8</sup> Segundo Lincoln Secco, os historiadores utilizam o termo *neocolonialismo* para se referirem aos colonialismos ocorridos depois de 1870, quando “uma gama maior de países entrou na esfera colonial ou na disputa por territórios coloniais.” (SECCO, 2004, p. 59-60)

## 1.2 A METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA

*“Numa parede do aeroporto de Lisboa  
apareceu escrito: o último que  
sair da ‘pátria’ apague a luz.”*

(Trecho da carta de André a Sónia  
escrita no dia 5 de Junho de 75)

Os Cravos da Revolução, além de alterarem o modo de o sujeito português estar no mundo, constituem a força motriz dos romances escritos no período pós-revolucionário. Na Tetralogia Lusitana de Almeida Faria, o discurso fragmentado – permeado pela inclusão de sonhos, monólogos, trechos de diário e uma infinidade de cartas íntimas – conduz a uma releitura de vários mitos que povoam o imaginário português, como é o caso da crença no *Encoberto* e da saga arturiana que compõe o mito do *Santo Graal*.

No entanto, a atualização paródica desses mitos atesta aquilo que Linda Hutcheon (1991) concebe como uma das características do romance pós-moderno. Segundo ela, o retorno ao passado – na fase chamada de Pós-Modernismo – ocorre de forma crítica, o que justifica a utilização da paródia e da ironia nos romances.<sup>9</sup> A *metaficção historiográfica* é responsável por problematizar uma discussão sobre os limites entre a Literatura e a História e por preencher os vazios dos fatos históricos tal como foram “fabricados” pelos historiadores.

Na verdade, o Pós-Modernismo não assume uma ruptura com o passado, como acontece no caso das Vanguardas, mas questiona esse mesmo passado de forma provisória, sem pretender esgotar as perguntas na busca de certezas. Como o quer Linda Hutcheon, a metaficção historiográfica “modifica definitivamente todas as noções simples de realismo ou referência por meio da confrontação direta entre o discurso da arte e o discurso da história.” (HUTCHEON, 1991, p. 39). No bojo das discussões acerca do romance português pós-modernista, a questão da referencialidade do romance histórico assume um papel fundamental, pois a reflexão imposta por esta perspectiva – entre o que é real é o que é imaginado no texto literário – é posta em evidência a partir do que

---

<sup>9</sup> Segundo a pesquisadora canadense, a metaficção historiográfica é uma característica dos romances pós-modernistas, como os que – segundo a nossa investigação – compõem a Tetralogia Lusitana do escritor português Almeida Faria.

Linda Hutcheon chama, no final do século XX, de “metaficção historiográfica”.<sup>10</sup>

Para nos situarmos no jogo com o tempo estabelecido por Almeida Faria em seus quatro romances e para entendermos como ele altera a temporalidade dos fatos da história no eixo do discurso ficcional, é preciso distinguir os três tempos envoltos na mediação entre realidade e ficção da forma como propõe Maria de Lourdes Netto Simões (1998).

Primeiramente, temos o *tempo da enunciação*, que corresponde ao tempo de escritura e publicação da obra. É neste tempo que se dá o processo criativo do escritor, enquanto promotor de um outro tempo no âmbito do romance, ou seja, do *tempo do enunciado*, aquele em que as personagens vivem a sua própria história, ainda que ressignificada a partir dos fatos da história.

O tempo dos fatos da realidade é o referente para a composição da metaficção historiográfica de Almeida Faria, embora este *tempo-referência* seja remodelado no ato da escrita. Por isso, apesar de *A Paixão* e *Cortes* estarem situados ficcionalmente nos dias 12 e 13 de Abril de 1974, o tempo-referência dos eventos históricos circunscritos nesses romances corresponde à cena portuguesa da década de 60. A obra de Almeida Faria está ligada, de certa forma, à concepção de história postulada pela Escola dos Annales<sup>11</sup>, na qual os historiadores partem do presente para chegarem ao passado. Enquanto os historiadores da história tradicional limitavam o seu campo de estudo ao passado, aqueles ligados aos Annales propõem que o historiador vá do presente ao passado e vice-versa. No primeiro caso, é preciso vasculhar o passado de posse de uma problematização suscitada pelo presente, para, a partir dela, interrogar o passado.

Veja-se que os fatos do presente da enunciação do escritor Almeida Faria – contemporâneo da história da qual é arauto – são os mesmos retratados no enunciado ficcional de suas obras. A demonstração de um país com sérios problemas de má distribuição de

---

<sup>10</sup> Esta ideia foi melhor investigada numa pesquisa de iniciação científica denominada “O romance português e a História: a narrativa de Eça de Queirós e Almeida Faria”, cujo artigo, de mesmo nome, pode ser encontrado em: SANTOS, Tiago R.; SOUZA JUNIOR, José Luiz Foureaux de. O romance português e a História: a narrativa de Eça de Queirós e Almeida Faria. *Agália*: Publicação Internacional da Associação Galega da Língua. nº 97/98, p. 9-32. 1. Sem. 2009.

<sup>11</sup> A *Nouvelle Histoire* designa a história sob a influência das ciências sociais e se corporificou a partir da Revista de história *Annales d'Histoire Economique et Sociale*, criada em 1929 por Lucien Febvre e Marc Bloch. A *Nouvelle Histoire* opunha-se à história de cunho positivista do século XIX e incluía o estudo da “história-problema” e da história das mentalidades.

terras e com uma classe dominante desinteressada nas questões sociais ajuda o leitor a vasculhar o passado e a entender como as bases de uma sociedade feudal acarretam a formação de uma conjuntura problemática no presente.

A refiguração do tempo da história<sup>12</sup> na obra literária está no cerne do processo narrativo de Almeida Faria, pois, como afirma Paul Ricoeur (1994)<sup>13</sup>, todo ato de narração implica uma mudança de temporalidade no seio do romance. Isso fica explícito no imbricamento dos três tempos na Tetralogia Lusitana, já que, da mesma forma que o historiador não recupera o mesmo tempo dos fatos “brutos” na construção de sua narrativa, Faria também não recupera a mesma temporalidade dos eventos reais que lhe servem de referente para a produção ficcional.

Como o quer Linda Hutcheon (1991), a metaficção historiográfica é um processo consciente de reconstrução do tempo e da história, pois questiona o ato de os historiadores *fabricarem* fatos a partir dos acontecimentos brutos do passado. Na verdade, trata-se de algo que “se aproveita das verdades e das mentiras do registro histórico” (HUTCHEON, 1991, p. 152), possibilitando um discurso polifônico que privilegia múltiplos pontos de vista acerca dos fatos. Como salienta Lilian Jacoto, o romance polifônico foi o

gênero eleito dessa geração de prosadores [a que presenciou a reviravolta de 1974], o qual possibilitou o combate do discurso monológico enquanto veículo de uma visão de mundo autoritária projetada, na ficção, sobre a figura de um narrador cuja visão se fez, por muito tempo, panóptica, impositiva e tendenciosa. (JACOTO, 2005, p. 12-13)

---

<sup>12</sup> Preferimos, como o faz Paul Ricoeur, grafar o termo *história* com letra minúscula, de modo a acentuar o seu caráter de discurso narrativo.

<sup>13</sup> De acordo com o teórico francês, “(...) o *entrecruzamento* entre a história e a ficção na refiguração do tempo se baseia, em última análise, nessa sobreposição recíproca, quando o momento quase histórico da ficção troca de lugar com o momento quase fictício da história.” (Grifo do autor). Ao trabalhar com os jogos entre literatura e história, Hayden White (1994) propõe que o historiador utiliza formas literárias de produção ficcional para a construção das narrativas históricas. Da mesma forma que White, Paul Veyne (1995) acredita que, devido à natureza lacunar da história, o historiador produz seu relato à medida que preenche os vazios das fontes históricas.

O caráter de metaficção historiográfica pode ser percebido, sobretudo, pelo poder de voz dado às personagens da Tetralogia, o que acaba por legitimá-la como uma escrita pós-modernista no contexto da literatura portuguesa da segunda metade do século XX. Almeida Faria expõe inúmeras versões sobre o passado, daí a constante mudança de pontos de vista, uma vez que a presença de mais de um focalizador possibilita mostrar aquilo que a história oficial não elegeu como significativo na reconstituição dos fatos. A isto, junta-se o papel das personagens femininas atuantes na saga, as quais, além de falarem em monólogo – no caso de *A Paixão* e *Cortes* –, assinam como autoras de muitas das cartas enviadas em *Lusitânia* e em *Cavaleiro Andante*. Se nos escritos oficiais da história não tivemos conhecimento das vozes femininas obnubiladas por uma cultura dominante branca, masculina, classe-média, heterossexual e eurocêntrica – como afirma Hutcheon –, na metaficção historiográfica de Almeida Faria tomamos conhecimento de mulheres politizadas, a exemplo de Arminda, Marta e Sónia, que não pouparam esforços para se rebelar contra a velha ordem.

Além do caráter transgressor de muitas personagens da Tetralogia, há que se levar em conta o caráter irônico de muitas falas do narrador heterodiegético, que se revela desde a linguagem simbólica do primeiro romance até a clareza e concisão verificadas na linguagem das outras obras. É necessário que o leitor dos romances apreenda a ironia, ou seja, o contrário do que é referido nas narrativas, para que ocorra a efetiva interação entre texto e leitor. No entanto, como afirma Simões, “a ironia, portanto, não coloca em xeque a obra parodiada, mas o contexto social do presente.” (SIMÕES, 1998, p. 180).

Além disso, toda a malha ficcional dos romances é contaminada com intertextos de Camões, Fernando Pessoa, Carlos Drummond de Andrade e Guimarães Rosa. No capítulo 17 de *Cortes*, João Carlos – conhecido a partir do capítulo 15 por meio das iniciais JC, ressignificando o papel do crucificado – parodia em forma de monólogo interior o texto invocatório de Camões:

Ó vós, ovas marinhas, pois criado tendes em JC um novo engenho ardente, daí-lhe em breve gozo alto e sublimado em actos grandilongos e potentes, já que haveis consentido que ele seja neonato sob o lustral signo do líquido, sémem suor sangue saliva. Reencontrado vivo sobre as águas, ó vós, tágides ninfas, dai-lhe uma fúria larga e sonora e não de leve avena ou flauta frouxa, antes de tuba canora belicosa que os peitos

de Marta acenda e a cor ao rosto mude. Vós, condutoras deste que caminha pelas ruidosas ruas, dai-lhe ímpar força em feitos do famoso trio de espeto e dois béques que a tusa tanto ajude, que se torne esta jornada memorável nos cronicões dos grandes fodelhões por todo o vasto mundo. (FARIA, 1991, p. 48)<sup>14</sup>

Após ter ido em casa de madrugada recolher seus pertences enquanto todos dormiam, JC desembarca em Lisboa e vislumbra a paisagem da cidade até que venha a se encontrar com Marta, sua namorada. As marcas parodísticas do ponto de vista de JC mostram-se a partir do erotismo evocado na cena, a refazer o modelo épico de amor sublime do texto camoniano. As ninfas do Rio Tejo da invocação de Camões transformam-se, aqui, em ovas marinhas, ressignificando ironicamente a presença de seres mitológicos imposta pela convenção canônica da epopeia.

E o amor carnal, que conduz JC ao encontro de Marta, é especificado por meio de substâncias produzidas pelo corpo humano numa cadeia sonora que denota a urgência do encontro amoroso. Por isso, *sémen suor sangue saliva* compõem o ato sexual implícito na passagem, quando a tuba canora belicosa ganha o status de objeto fálico. Como afirma Linda Hutcheon, “(...) a paródia não é a destruição do passado; na verdade, parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo.” (HUTCHEON, 1991, p. 165). Isso é o que garante ao conjunto dos quatro romances da Tetralogia o caráter de *antiepos*, uma vez que *invocam* o texto camoniano não com o intuito de negá-lo como afirmação de um passado glorioso, mas de questioná-lo como um ato de compensação para um presente de incertezas.

No capítulo 10 de *Cavaleiro Andante*, quando *JC celebra o dia do poeta*, o leitor entra em contato com uma leitura da atual paisagem lisboeta na versão de JC. Ao arriscar uns versos às margens do rio Tejo, João Carlos torna-se o autor de uma antiepopéia, um texto ritmicamente construído a partir do texto camoniano. Na sua versão, a personagem critica duramente a vida comezinha da sociedade burguesa e todos os

---

<sup>14</sup> Trata-se de uma paródia da invocação contida n’*Os Lusíadas*, poema épico escrito por Camões:

“E vós, Tágides minhas, pois criado / Tendes em mim um novo engenho ardente, / Se sempre em verso humilde celebrado / Foi de mim vosso rio alegremente, / Dai-me agora um som alto e sublimado, / Um estilo grandíloquo e corrente, / Por que de vossas águas Febo ordene / Que não tenham inveja as de Hipocrene. // Dai-me uma fúria grande e sonora, / E não de agreste avena ou fruta ruda, / Mas de tuba canora e belicosa, / Que o peito acende e a cor ao gesto muda; (...)” (CAMÕES, 1986, p. 20-21)

seus costumes que, certamente, motivaram-na a desprezar o interesse pela vida política do país. Vejamos, então, o teor dessa espécie de prosa-poética confeccionada por JC:

Quão diferentes acho teu fado e o meu, quando os cotejo: outra causa nos fez, perdendo o Tejo, encontrar novos aires e desaires; e versos tão diversos escrevemos, os teus famosos e heróicos, a mim cabendo a vez da negativa epopéia; não te imito nos dons da natureza, nem as eras são de igual grandeza, mas ambos regressamos à lusitana praia e hoje penso em ti junto ao teu mar, neste bafo de forno que se abre às tardes em que o calor me deixa estonteado, o ar ardente enchendo o peito de felicidade (...) eis-me, pois, entre fastos passados e nefastos futuros aqui esquecido do mundo neste canto onde canto contudo os que se vão afogar e insistem em nadar sem saber para onde, contra tudo e todos, contra as ondas, contra marés inelutáveis, contra mares há muito navegados. (FARIA, 1987, p. 33-34)

Agora, quando a capital do país está entregue aos restos da Revolução, a personagem assume a postura de um *flâneur*, ao referir-se a Lisboa como a cidade “onde vagueio por vielas vazias de feriado.” (FARIA, 1987, p. 33). O tom melancólico dos versos de JC contém o contraste entre o intertexto do poema épico – quando Vasco da Gama e toda a sua tripulação pretendem desbravar o desconhecido – e a posição pessimista do filho da aristocracia falida. Essa posição pessimista é assegurada pela falta de perspectiva dos portugueses, que *insistem em nadar sem saber para onde*, mesmo após a experiência colonizadora de travessia dos *mares há muito navegados*.

Mais uma vez é notória a intertextualidade com o poema de Camões, já que Almeida Faria perfaz um jogo intertextual mediado pelo discurso épico de *Os Lusíadas*. O teor do *epos* camoniano é re-significado na Tetralogia Lusitana a partir daquilo que Linda Hutcheon considera como paródia, pois, segundo a pesquisadora, “a paródia é, pois, repetição, mas repetição que inclui diferença; é imitação com distância crítica, cuja ironia pode beneficiar e prejudicar ao mesmo tempo.” (HUTCHEON, 1989, p. 54). Em *Uma teoria da Paródia*, Hutcheon (1989) acrescenta que a paródia pode ser utilizada para homenagear ou para zombar e ela só alcança seu real objetivo se o leitor conseguir apreender o viés irônico presente no diálogo intertextual.

Na paródia, a inversão irônica constitui o seu *modus operandi*. Além disso, o sujeito da enunciação – com toda a sua intencionalidade – e o contexto de recepção da obra estão no cerne do trabalho do leitor: o da decodificação dos elementos responsáveis por tornar o texto lido uma paródia. De acordo com a teórica canadense, “o leitor tem de decodificar *como paródia* para que a intenção seja plenamente realizada”, pois “os códigos paródicos têm, afinal, de ser *compartilhados* para que a paródia seja compreendida como paródia.” (HUTCHEON, 1989, p. 118).<sup>15</sup> No caso do texto apropriado de Camões, cujo sentido é subvertido por Almeida Faria, as marcas parodísticas têm de ser decodificadas pelo leitor, a instância capaz de apreender a intencionalidade do sujeito da enunciação.

Se o texto pode ser compreendido como um mosaico de citações, conforme a assertiva de Julia Kristeva (1978), a Tetralogia Lusitana pode ser pensada como um conjunto de romances permeados pela intertextualidade. Ainda que as referências aos intertextos sejam feitas, em sua maioria, sob a forma de paródias, há que se ressaltar a diferença entre a intertextualidade e a paródia, da forma como expressada por Linda Hutcheon. Segundo ela, a intertextualidade não considera a intencionalidade do sujeito da enunciação, ao contrário da paródia, que, ao levar em conta o leitor como decodificador da mensagem, prioriza a intencionalidade do sujeito da enunciação inscrita no texto, por acreditar que ela induz o leitor à construção correta do significado. Sobre a intenção codificadora do sujeito da enunciação, é pensado que

quando chamamos a alguma coisa paródia, postulamos alguma intenção codificadora que lance um olhar crítico e diferenciador ao passado artístico, uma intenção que nós, como leitores, *inferimos* então, a partir da sua inscrição (disfarçada ou aberta) no texto. (HUTCHEON, 1989, p. 108)<sup>16</sup>

Mikhail Bakhtin (1998), em *Questões de Literatura e de Estética*, já havia estabelecido um apanhado das formas paródicas e travestizantes utilizadas na Grécia Antiga, dos discursos dos clérigos da Igreja proferidos durante a Idade Média e do teor irônico revelado a partir da literatura romanesca do século XX.

Para o teórico russo, as variadas formas de citação já utilizadas durante o período helenístico comprovam que a apropriação do discurso

---

<sup>15</sup> Grifos da autora.

<sup>16</sup> Grifo da autora.



de outrem trazia consigo diferenças intencionais: “E aqui não raro surge o problema de saber se o autor faz uma citação respeitosa ou, ao contrário, cita com ironia e ‘escárnio’. A ambiguidade na atitude para com o discurso de outrem era frequentemente proposital.” (BAKHTIN, 1998, p. 385).<sup>17</sup> No contexto da Idade Média, o uso da palavra alheia – em geral retirada dos Evangelhos, dos pais e dos doutores da Igreja – acarretava um papel grandioso a quem o fizesse. No entanto, o uso que se fazia das palavras da Sagrada Escritura nem sempre se prestava ao papel de enaltecer ou de apenas instruir os fiéis, uma vez que há registros de textos que desempenhavam um papel ambíguo em relação ao discurso bíblico. É o caso da *Cena Cypriani*, uma obra paródica que reúne partes diversas dos Evangelhos, de modo a situar as personagens bíblicas em meio a um divertido banquete.

Logicamente, ainda que muitos estudiosos considerem essa obra como tendo uma função mnemônica – por fazer os cristãos convertidos recuperarem a memória do banquete bíblico –, Bakhtin considera a *Cena* como sendo uma obra dotada de um “travestimento paródico”. Toda a “paródia sacra” produzida nos meios eclesiásticos da Idade Média continha, geralmente, o riso festivo, ligado às festas do calendário litúrgico cristão, como a Páscoa e o Natal. É interessante notar, sobretudo, que a parodização contava com uma liberdade reconhecida pelos membros da Igreja, que promoviam recreações escolares nas próprias igrejas e nos mosteiros.

Segundo Bakhtin, a paródia da Idade Média abriu espaço para a nova consciência linguística e literária do romance renascentista. De acordo com a sua concepção, a paródia é um *híbrido dialogizado e premeditado*, pois “duas linguagens se cruzam na paródia, dois estilos, dois pontos de vista, dois pensamentos linguísticos e, em suma, dois sujeitos do discurso.” (BAKHTIN, 1998, p. 390). Da mesma forma que ocorre na literatura latina da Idade Média, o romance moderno não põe às claras o discurso direto do autor e o discurso que lhe é estranho. Mesmo assim, tem como componente as diversas formas de linguagem popular – semelhantes ao despojado latim vulgar que se infiltrou, por meio do riso e da paródia, nos gêneros sérios permeados pelo latim clássico da Idade Média.

No âmbito dos romances pós-modernistas de Almeida Faria, o texto emprestado de autores consagrados da tradição literária portuguesa demonstra como o dialogismo participa da composição da literatura

---

<sup>17</sup> Grifo do autor.

romanesca do século XX. Em *Lusitânia*, Sónia escreve a André no dia 7 de Maio de 1974, enfatizando o carácter político de sua trajetória pessoal:

Querido André,

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

O tema da demanda amorosa do casal aparece infiltrado no dilema da vida pública portuguesa e angolana, pois, para Sónia, o lirismo do discurso amoroso não condiz com o espírito engajado da luta pela libertação de seu povo. Para enfatizar sua atitude política, a amante apropria-se do intertexto do heterônimo pessoano Álvaro de Campos, para quem “todas as cartas de amor são ridículas.” (PESSOA, s/d, p. 191). O texto pessoano incorpora-se ao discurso verossímil de Sónia para exprimir a ideologia política – como a ideologia marxista presente nas cartas de Marta – que servia de emblema aos jovens portugueses da geração de 1970.

Roland Barthes (2004, p. 181), em um dos capítulos mais elucidativos quanto às formas de representação do real na literatura, considera que os escritores realistas e aqueles que pretendem relatar num romance histórico o que realmente se passou utilizam-se do *efeito de real*, uma técnica ligada às descrições e à verossimilhança.<sup>18</sup> Ainda que a riqueza de detalhes num romance constitua algo aparentemente supérfluo, a inclusão de certos referentes conduz o leitor ao cenário daquilo que *poderia* se constituir na realidade.

Em relação aos romances que compõem a saga lusitana de Almeida Faria, notamos que o escritor articulou os elementos narrativos – narrador, personagens, tempo e espaço – de modo a criar no leitor o efeito de real, com o intuito de situá-lo no espaço-tempo da cena histórica relativa à ditadura salazarista e à Revolução dos Capitães de Abril. Vejamos, então, como isso se processa nos dois primeiros romances, *A Paixão e Cortes*.

---

<sup>18</sup> Sobre este tema, a dissertação de mestrado de Stélio Furlan (1995), *Agosto, os (d)efeitos do real*, contém um estudo sobre os desdobramentos do real na obra do escritor Rubem Fonseca.

### 1.3 A PAIXÃO E O TEMPO DE GENTE CORTADA

“A medo guardo confissão, segredo,  
Dúvida, fé. A medo. A medo tudo.  
Que já me querem cego, surdo, mudo.”  
(José Cutileiro).

Frente às dificuldades políticas e econômicas suscitadas pela mudança de regime político – ocorrida com a Revolução de 25 de Abril de 1974 – Portugal se vê tentando refazer sua identidade na era da globalização, pois os ares da democracia alteraram sobremaneira o modo de ser português, após um período de cerca de quarenta anos sob a Ditadura do Estado Novo. Essa crise de identidade é designada por Eduardo Lourenço (1982) como uma crise de autoconsciência, uma vez que Portugal fabricou durante muito tempo uma imagem idílica<sup>19</sup> de si mesmo, “que o 25 de Abril impugnou, enfim, em plena luz do dia.” (LOURENÇO, 1982, p. 61). A impossibilidade narcisista, imposta pela dificuldade em vislumbrar uma imagem real de si mesmo – dado o espelho estilhaçado pelo qual a nação por ora se orienta – configura a própria dificuldade de realizar um autoexame que possa diagnosticar as causas da crise nacional.

Os dez membros da saga lusitana de Almeida Faria – o pai Francisco, a mãe Marina, os filhos André, João Carlos (JC), Arminda, Jerônimo (Jó) e Tiago, e os empregados Moisés, Estela e Piedade – são as personagens que sofrerão no decorrer das quatro obras, *A Paixão, Cortes, Lusitânia e Cavaleiro Andante*, a crise da autognose provocada pelos percalços da História. Além desses personagens, que compõem o núcleo central da trama, temos o velho Simeão, amigo de Moisés, o jovem Samuel – trabalhador da CUF (Companhia União Fabril) envolvido nas causas operárias do proletariado português e namorado de Arminda –, a jovem angolana Sónia – estudante de Letras, amiga de Arminda e namorada de André – e a jovem Marta, moradora de uma república de estudantes de Belas Artes e namorada de João Carlos. Esses três jovens, além de se aliarem sentimentalmente aos filhos Arminda, André e João Carlos (respectivos estudantes de Letras, Engenharia e Direito), o farão também politicamente, tendo em vista que, à exceção de Samuel, são todos universitários conscientes do perturbador processo político por que passa Portugal.

---

<sup>19</sup> Para Eduardo Lourenço, “poucos países fabricaram acerca de si mesmos uma imagem tão idílica quanto Portugal.” (LOURENÇO, 1982, p. 79). (Grifo do autor).

Todos os cinquenta capítulos do primeiro romance, *A Paixão* (1965), são permeados pela temporalidade do calendário litúrgico cristão, pois a atuação das personagens acontece num único dia, uma Sexta-feira da Paixão, quando a família celebra o ritual da morte de Cristo e João Carlos, ao imolar o cordeiro, reatualiza a preparação da Páscoa conforme as escrituras. O livro é dividido em três partes – Manhã, Tarde e Noite – e a primeira delas apresenta capítulos intitolados com o nome das personagens, que postulam seus pontos de vista entremeados na fala do narrador.

A técnica narrativa de Almeida Faria é muito peculiar, pois, além da carga poética de muitos capítulos ao longo de todos os livros da Tetralogia, as vozes das personagens ora são apresentadas por elas mesmas, ora se confundem com a fala do narrador heterodiegético na forma de discurso indireto livre. No tocante à primeira parte de *A Paixão*, cada personagem tem seu ponto de vista como norte orientador de um capítulo, que se integra ao outro a partir da repetição ou adequação de suas últimas palavras na composição do início do capítulo seguinte. Dessa forma, mesmo com toda a fragmentação do romance, composto por capítulos breves em forma de monólogos, a técnica de repetição das últimas palavras de um capítulo na composição do capítulo seguinte configura uma certa linearidade semântica, apesar de unir dois pontos de vista distintos.

*A Paixão* inicia-se com o capítulo denominado “Piedade”, que descreve exaustivamente o início dos trabalhos domésticos feitos por essa empregada da família, personagem “aos avós abandonada que lhe deram este nome para dela terem piedade” (FARIA, 1991, p. 18). O ritual matutino de todos os dias, o pôr-se de pé ainda de madrugada para preparar o desjejum da família, é um ato que se confunde com o sofrimento de Cristo a ser celebrado pela família durante a festa da Paixão. Apesar de ter apenas vinte e quatro anos, a jovem criada pelos avós após a morte da mãe – que a deixou assim que deu à luz – encara a Sexta-feira da Paixão como um tempo de sofrimento que se reatualiza a cada ano:

(...) tem os olhos cerrados e, cansadamente, reconstitui os gestos gastos a fazer; o dia que se segue é-lhe memória negra; assim o percorreu, envolta em trevas, por semanas santas que duraram séculos e agora sabe apenas que no quarto existe alguma pouca claridade; entra pela fresta da janela o frio do sol nascendo; não há sombra de dúvida, isto tem de acabar; horas de

pôr-se a pé; horas de início, horas de começar; são mais que horas. (FARIA, 1988, p. 19)

Para Piedade, a *memória negra* suscitada pelo dia se confunde com o tempo do calendário cristão, pois a Sexta-feira da Paixão evoca para a personagem seu passado familiar imerso na tristeza decorrente de sua orfandade prematura. Seu drama subjetivo, assim como o dos outros membros do clã, fica evidente por meio dos monólogos de *A Paixão*, responsáveis por demonstrar o alto grau de introspecção das personagens. Nesse caso, a solidão imposta pelo silêncio da festa da Paixão – uma metáfora para o silêncio dos anos de censura – faz com que cada membro interiorize todo o peso da realidade e o manifeste por meio das exaustivas descrições de cada capítulo do romance. A pormenorização descritiva do primeiro livro da saga lusitana tem a função de apaziguar a velocidade do tempo ficcional, ambientado em um único dia. Isto está, de certa forma, relacionado com os jogos do tempo na ótica de Paul Ricoeur (1994), para quem o romancista pode “contrair” ou “dilatatar” o tempo no romance. Por isso, o leitor de *A Paixão*, sobrecarregado com o peso das descrições, do drama subjetivo das personagens e da falta de pontuação que conduz ao fluxo de pensamentos, tem a sensação de que o tempo ficcional é alargado e de que os fatos não se passam em um único dia.

Da mesma forma que ocorre no monólogo de Piedade, o quarto capítulo de *A Paixão* é dedicado à Mãe e ao seu solilóquio, após despertar perante o silêncio e o azul das paredes do quarto. A mãe corre os olhos pelo quarto e relembra o dia em que sua tia-vó morreu, bem ali, na casa onde a vida de sua família foi gerada, uma espécie de reduto dos donos de grandes extensões de terra. Esse apelo à tradição prossegue no capítulo 6, dedicado ao pai, o homem sobre o qual todas as forças do sistema patriarcal se concentram e sobre quem recai a culpa por não saber gerir a fortuna herdada de seu avô, o *fundador da gens, da tribo, o chefe deste clã*. Isso leva Francisco a declarar: “(...) meu avô arranhou a fortuna que tenho e que não aumentei, pelo contrário; devia pôr de parte tudo que não dá lucro, foi o que ele me disse pouco antes de morrer, e não tive tempo nem força para isso; (...)”. (FARIA, 1988, p. 29). Na mesma esteira de recordações, podemos situar o monólogo do velho Moisés, um empregado da família contratado para cuidar dos cavalos após a morte de sua amada, com quem havia se juntado há menos de um ano.

Assim como há a culpa de Francisco e a solidão da mãe, temos o passado constantemente reatualizado por Moisés nos seus pensamentos

diários. Após terem sido vendidos os cavalos, o velho empregado não mais tem obrigações a cumprir, no entanto, como a relação entre ele e a família ainda se baseia em um tipo feudal de venda da força de trabalho, ele continua a viver (esquecido) na cocheira que servia de abrigo aos animais de montaria. Conforme assinala Lilian Jacoto (2005), “Moisés, o humilde eguaço, situa-se psicologicamente num tempo muito anterior à conformação moderna de uma autoridade social, humana, questionável e passível de aniquilamento, tal qual a Revolução Francesa postulou na História.” (JACOTO, 2005, p. 91). Ainda de acordo com a autora, Moisés é a representação de um pacto implícito e ancestral que define as relações tardias de vassalagem e suserania no contexto da sociedade portuguesa da década de 60. Além disso, ele é a personagem que vive no plano ficcional um laço pleno com Deus, pois é um frequentador assíduo das missas, das quais participa mesmo sendo assaltado por uma profusão de pensamentos entre um ato litúrgico e outro. Portanto, a tradição, constantemente evocada em *A Paixão* – a partir do ato de fé de Moisés e do sistema patriarcal baseado na posse de terras por parte de Francisco –, está plenamente relacionada, no plano simbólico, à festa da Paixão ensejada na obra.

Toda a simbologia do primeiro romance – publicado em 1965 e permeado pelo uso de metáforas, de uma linguagem ambígua e cifrada, e de uma carga poética maior em relação às outras obras da Tetralogia Lusitana – funciona como uma estratégia literária do autor para conseguir driblar as barreiras impostas pela censura do Estado Novo. A censura, de certa forma, afeta o processo de criação ficcional, uma vez que os escritores têm de ajustar seus textos conforme as “normas” envolvidas no processo de publicação de uma obra. Por isso, como assinala Maria de Lourdes Netto Simões (1998), a linguagem mais barroca dos primeiros romances dá lugar à exatidão e clareza clássicas das últimas obras, quando a censura já tinha sido extinta do cenário artístico português. Nesse sentido, o leitor de *A Paixão* é chamado a ler “melhor” o texto, de modo que possa “decodificá-lo”, para que venha a apreender os sentidos esgarçados nas entrelinhas da superfície textual.

De acordo com Simões, a produção literária da chamada “Geração de Abril” foi contaminada pelo sistema político em vigor: “A mudança de comportamento dessa nova geração, além de demonstrar a preocupação com aspectos do discurso literário e acompanhar uma tendência geral da época, propicia formas sutis de afirmar, nas entrelinhas, o que não se pode dizer às claras em Portugal.” (SIMÕES, 1998, p. 211).

Em *A Paixão*, o medo que sufoca e faz calar pode ser percebido no próprio discurso fragmentário da obra e na visão solitária de cada membro da família do Alentejo. Assim, os ecos de um tempo de silêncio podem ser percebidos à maneira de uma presença posta como ausência, pois, mesmo que não se fale no ditador, sua figura está implícita na descrição do extremo silêncio imposto pela noite, principalmente quando João Carlos foge de casa. As limitações impostas pela censura traduzem-se numa espera, que pode ser constatada a partir da seguinte fala da personagem: “(...) sabemos que o nosso tempo não chegou ainda, há uma voz distante, uma reminiscência, eco sem fim, que devora o velho esquecimento, mas, quando vier a hora, havemos de estar preparados, acordados (...)” (FARIA, 1988, p. 52). Essa passagem compõe a cena da imolação do cordeiro, realizada por João Carlos como um ato atualizador do sacrifício pascal contido nas escrituras; pode ser lida, portanto, como uma presença/ausência da própria figura do crucificado no contexto da Semana Santa em decurso. No entanto, nessa passagem está implícito o sentido da ditadura, pois a metáfora da grande espera do Cristo ressuscitado aponta para *uma voz distante* que traz consigo a liberdade política para a nação.

Essa voz distante de que nos fala João Carlos é gerada pelos estudantes, que iniciam em 1962 uma discussão com o objetivo de promover a reforma do ensino superior e do serviço militar – uma vez que os jovens, a exemplo da personagem André, eram obrigados a lutar nas guerras coloniais. As agitações estudantis ganham força em Portugal e esse é o motivo da briga entre Francisco e João Carlos, o filho politizado que se rebela contra a velha ordem e foge de casa.

Além de conter na sua pauta a luta contra todas as formas de repressão, a grande manifestação de estudantes universitários de 1969 ocorreu devido à maciça oposição ao envolvimento de jovens nas guerras em África e contou, inclusive, com a participação de estudantes africanos que estudavam em Portugal. Às tensões estudantis, juntavam-se as tensões no seio dos trabalhadores da região do Alentejo, devido à concentração de terras nas mãos de uma classe decadente, da qual Francisco e sua família são descendentes.

Em *A Paixão*, observamos que a herdade de Francisco é incendiada e, embora não haja a revelação precisa de quem provocou o incêndio da plantação, somos informados de que foi um ato de revolta dos trabalhadores do patriarca da família, apesar de este postular desconfiança sobre Tomé da Torre, o dono de uma propriedade vizinha. Na concepção de Jó, um dos filhos menores, a disputa entre patrões e empregados no contexto rural do Alentejo configura-se como uma

guerra, “(...) porque era bem uma guerra, essa que ali corria; guerra de morte entre homens e os seus sonhos de terra; entre dinheiro, fortuna e a vida futura; (...)”. (FARIA, 1988, p. 86).

A guerra de que nos fala *Jó* é decorrente da defesa de terras e de toda a estrutura latifundiária herdada da tradição rural da aristocracia do Alentejo, ao mesmo tempo em que se choca com a ânsia de uma nação em crise, onde os trabalhadores não possuem nada mais que a sua força de trabalho. A respeito da falência da classe de que faz parte, André, o primogênito, se questiona: “(...) eu sou sempre o mesmo, novo velho, idoso jovem, filho duma classe sem remédio em decadência, sem possibilidades, quase classe morta, como Cristo morta, sem esperança de salvação ou redenção humanas senão em outra classe, a classe nova, o proletariado?” (FARIA, 1988, p. 116).

As questões suscitadas por André – *recensado de Máfrica* – vão ao encontro das posições libertárias de Arminda e João Carlos a respeito do governo português e entram em desacordo com a postura burguesa do pai, ávido pela manutenção das propriedades herdadas dos seus antepassados. Esse desencontro, entre a posição do patriarca e a da juventude universitária portuguesa da década de 60, é o pano de fundo para o desenrolar da saga da família, que prossegue com o segundo romance da série.

Em *Cortes*, romance publicado em 1978 – quatro anos após a Revolução dos Cravos e treze anos após a publicação de *A Paixão* – constatamos algumas mudanças (cortes) em relação ao primeiro romance. Uma dessas mudanças ocorre no nível da linguagem, pois a linguagem cifrada e simbólica do primeiro romance, tido como ficção-metáfora – “por ser expressão sintetizadora das formas associativas surreais, alegóricas e paródicas, ou seja, por ser transposição do real para outros planos, de forma a mudar o referente” (SIMÕES, 1998, p. 212-213) – é substituída por uma linguagem mais clara e objetiva, uma vez que já havia sido extinto o forte esquema de censura do Estado Novo.

O primeiro capítulo é dedicado a *João Carlos, dezoito anos, nascido em Montemínimo*, lugar ficcional que recria ironicamente o referente Montemor-o-Novo, local de nascimento do escritor Almeida Faria. Apesar de *Cortes* ter sido publicado em tempos de democracia, o tempo ficcional do romance corresponde ao dia posterior à Sexta-feira de *A Paixão*; situa-se portanto no Sábado de Aleluia da Semana Santa evocada na Tetralogia, dia 13 de Abril de 1974.

O romance *Cortes* opera a partir de vários cortes, entre eles a ruptura com o passado e com a autoridade paterna. O grande tema do



segundo romance da saga é a morte de Francisco, desencadeada pelos seus empregados e descrita a partir do capítulo 39, quando a família – após tê-lo esperado para o almoço – resolve fazer a refeição sem sua presença, até que o feitor entra na casa gritando que os trabalhadores revoltosos tinham prendido o patrão. Ao chegarem na herdade, André, Tiago, Jó e o feitor encontram Francisco morto no celeiro, depois de ter sido espancado pelos empregados. O feitor refere-se aos empregados como *agitadores* e *desagradecidos*, enquanto explica aos filhos como se deu a chegada dos lavradores até renderem Francisco. De acordo com Cristina Oliveira (1982),

(...) para que a narrativa pudesse assumir no seu seio a atitude dos trabalhadores ao matarem o patrão Francisco, necessário se tornava que o conjunto das personagens fosse ainda evoluindo no sentido de uma objectividade e lucidez cada vez maior face à realidade social envolvente. A perspectiva romântica que permitia a utilização de um discurso abstrato assumido pelo narrador n' *A Paixão* tem agora de ser substituída por uma outra, necessariamente mais fria e distante. (OLIVEIRA, 1982, p. 32)

Percebemos, então, como a linguagem do segundo romance está em sintonia com o destino das personagens e com o fator político-social sempre presente nas discussões da família. A morte de Francisco, tema central de *Cortes*, metaforiza a questão da posse da terra, pois a concentração fundiária é um grave problema social enfrentado pela população rural do Alentejo. A respeito disso, temos a seguinte fala de Moisés sobre a onda de enforcamentos presenciada naquela parte do país: “(...) mal algum se enforca é seguro e certo que outro se lhe segue, sempre assim foi no Alentejo quando a miséria parda dos invernos traz desespero e fome às gentes, quando a velhaca tristeza entra por portas travessas e se instala para ficar (...)” (FARIA, 1991, p. 60). Já que a morte parece ser a única saída para o estado de miséria em que vivem os empregados de Francisco, em detrimento de um autoflagelo eles resolvem punir o patrão retirando-lhe a vida. E como o pai tarda para o almoço, à mesa, a família discute o destino que André tem dado à sua vida, após o regresso da África:

Tens sorte de não seres mandado pra colónia penal, Jó fala quando menos se espera. Qual?, quer saber Tiago como se fosse natural. A de S. Nicolau no sul de Angola, continua Jó e pergunta

a Sónia se já a conhece, ou os pais dela. Essas coisas a Pide não mostra, Sónia explica. (FARIA, 1991, p. 91)

Nessa passagem, Sónia refere-se à Polícia Internacional de Defesa do Estado – a PIDE –, a polícia política responsável por garantir o degredo daqueles que se opunham ao regime salazarista. Geralmente, os degredados eram levados para campos de concentração localizados nas colônias, como a colônia penal de São Nicolau a que Jó se refere. É interessante notar que Sónia passa as férias com Arminda e convive no seio da família, mesmo sendo somente a namorada de André. Isso significa que a tradição familiar – que postula que a vida em comum deve ser legitimada pelo casamento – sofre uma quebra, como sugere o próprio título do segundo romance. Além disso, antes de morrer, Francisco rememora cenas do avô e exhibe sua incompetência em administrar e multiplicar a fortuna que herdou. Constatamos que o fato de ele juntar os vestígios da memória não passa de um ato compensador para o poder patriarcal que se esfacela à sua frente.

Enquanto a autoridade patriarcal é questionada no seio da família, no âmbito nacional o germe da Revolução contra a ditadura nasce em meio às Forças Armadas, compostas por jovens que eram obrigados a matar ou a morrer em África. Essa obrigatoriedade para uma guerra colonial já desacreditada trazia a desmotivação e a falta de perspectivas para os jovens que eram, a exemplo do primogênito André, obrigados a se ausentar de casa em nome de uma luta vã. No capítulo 14, o narrador declara: “André é contra a guerra como quase toda a gente nesta terra (...)” (FARIA, 1991, p. 41), de modo a criticar a postura do governo pelo fato de enviar tropas despreparadas para honrar o nome de Portugal em territórios de além-mar.

Na mesma esteira de questionamentos suscitados por André, o leitor de *Cortes* depara-se com os monólogos de Piedade, que não se cansa de reclamar da situação inóspita em que vivem ela e Estela. Piedade é a personagem cuja ação demarca outro corte com o passado, pois, malgrado o tempo em que permaneceu na função de cuidar dos patrões e dos seus filhos, agora, quando minguem as economias da família, ela não hesita em abandonar a casa. Após a morte de Francisco, a personagem expõe sua revolta que integra a luta de classes ocorrida no contexto da sociedade portuguesa naquele momento:

Devia ter pena da patroa mas não tenho e quero mandá-la àquela parte ao vê-la vir direita a mim com ar de me acusar por pertencer ao número dos

pobres, dos que têm servido toda a vida e agora se revoltam, diz que está perdida mas apenas consigo achá-la teatral naquela tualete dos grandes dias, penteado impecável, saia travada, blusa de seda preta por ser sábado santo que por morte do marido (...) (FARIA, 1991, p. 100)

A partida de Piedade, assim como a fuga de JC e a morte de Francisco, é um ato desordenador que contribui para a falência dos costumes burgueses mantidos pela família dos Cantares. Mesmo que a postura de Piedade tenha sido de complacência durante os anos de servidão e trabalho na cozinha, a personagem guarda em si o germe da Revolução do Proletariado, do qual Samuel, namorado de Arminda, é o representante maior na Tetralogia. Ele é anunciado pelo narrador no capítulo 48 de *A Paixão* como um proletário de Lisboa com quem Arminda pretende se casar mesmo contra a vontade dos pais. Samuel, assim como os filhos de Francisco, opõe-se à ordem burguesa e ditatorial pré-estabelecida, por isso é visto com maus olhos pelo pai de sua namorada, por lhe meter *maluqueiras de mudar o mundo*: “Quando os amigos deles estiverem todos a fazer tijolo, descobrirão então que não viveram bastante, que deram cabo da vida a cagar teorias em vez de a aproveitarem na medida dos possíveis.” (FARIA, 1991, p. 25). À visão utilitarista de Francisco, como representante da velha ordem, junta-se o desejo de manutenção de privilégios inerentes à sua classe, que contradiz as utopias revolucionárias do proletariado.

A diferença de classes a que JC se refere no jantar da família na Sexta-feira Santa narrada em *A Paixão* – que foi o motivo central de seu desentendimento com o pai – compõe também o discurso de Samuel. Foi exatamente no seio do proletariado e das Forças Armadas que começaram a ferver as primeiras ideias revolucionárias à época do antigo regime. José Saramago (1988), em *O ano da morte de Ricardo Reis* – romance que descreve o retorno do heterônimo pessoano a Lisboa no ano de 1936 – mostra como se formaram os partidos dissidentes já nos primeiros anos do Estado Novo. Um dos expoentes da luta de resistência do romance de Saramago é o irmão de Lúcia, a criada do hotel onde Ricardo Reis hospeda-se em Lisboa. Trata-se do marinheiro Daniel, cuja voz é atravessada pelo discurso da irmã, por meio do qual ele expõe ao leitor as ideias dissonantes que germinavam entre os membros da marinha portuguesa. Na passagem seguinte, podemos perceber – por meio do diálogo entre Ricardo Reis e Lúcia – como alguém que se declara como uma representante do *povo* apreendia todo o processo histórico nacional ocorrido na década de 30:

Aquilo em Espanha estava uma balbúrdia, uma desordem, era preciso que viesse alguém pôr cobro aos desvarios, só podia ser o exército, como aconteceu aqui, é assim em toda a parte, São assuntos de que eu não sei falar, o meu irmão diz, Ora, o teu irmão, nem preciso de ouvir falar o teu irmão para saber o que ele diz, Realmente, são duas pessoas muito diferentes, o senhor doutor e o meu irmão, Que diz ele, afinal, Diz que os militares não ganharão porque vão ter todo o povo contra eles, Fica sabendo, Lídia, que o povo nunca está de um lado só, além disso, faz-me o favor de me dizeres o que é o povo, O povo é isto que eu sou, uma criada de servir que tem um irmão revolucionário e se deita com um senhor doutor contrário às revoluções. (SARAMAGO, 1988, p. 375)

Embora *O ano da morte de Ricardo Reis* e os romances da Tetralogia Lusitana abordem ficcionalmente fases distintas da Ditadura – o início e o fim, respectivamente – a atuação das personagens-símbolos da luta de classes, Daniel e Samuel, está relacionada a realidades históricas tidas como referência. Além disso, todos esses romances emitem enunciados que desconstroem as crônicas de Estado fabricadas pela historiografia, na medida em que temos o relato ficcional de vozes não-oficiais. Como revela Maria de Lourdes Netto Simões, “pela interação entre texto e referente, são estabelecidas tensões entre o que o texto diz e o que se conhece a respeito da história, fazendo da ficção o contraponto com essa história.” (SIMÕES, 1998, p. 177).

Na composição dos pares amorosos, tais como André-Sônia e Arminda-Samuel, em *Cortes*, JC encontra-se com Marta, a personagem que realiza o *corte* do namorado com a família, mais uma das situações de ruptura que o romance abarca e que justifica as suas últimas palavras, retiradas da poesia drummondiana: “tempo de gente cortada”.<sup>20</sup> Esse tempo de que nos fala o poeta mineiro é o tempo das divisas, impregnado pela amargura das guerras da primeira metade do século XX.

---

<sup>20</sup> Trata-se de um verso da poesia “Nosso Tempo II”, contida no livro *A Rosa do Povo*, de Carlos Drummond de Andrade: “Este é o tempo de divisas/ Tempo de gente cortada./ De mãos viajando sem braços./ obscenos gestos avulsos./ Símbolos obscuros se multiplicam./ Guerra, verdade, flores?/ Dos laboratórios platônicos mobilizados/ vem um sopro que cresta as faces/ e dissipa, na praia, as palavras.” (ANDRADE, 2004, p. 39)

Em *Cortes*, esse tempo pode ser pensado como um divisor de águas entre um pensamento basicamente feudal – representado pelo patriarca – e por um novo tempo marcado pelas liberdades buscadas pela juventude, no mesmo momento em que as personagens de Almeida Faria sentem-se ressentidas pelo sangue que jorra das guerras coloniais em África. Além da inserção da estudante de Belas Artes – que deixará sua marca registrada sobretudo em *Lusitânia* –, em *Cortes* há uma ampliação do espaço ficcional, pois, além do espaço rural em que a família atua, Lisboa é a cidade que serve de palco para a atuação do casal JC e Marta, protagonistas de um lugar simbólico – a nau que soçobra em meio à turbulência da tempestade imposta pelos eventos da História.

#### 1.4 DA NAU QUE SOÇOBRA AO CAVALEIRO ANDANTE

*“Poetar é preciso, viver é somente a condição necessária mas não suficiente para permitir a poesia: viver é um pré-requisito.”*

(Trecho da carta de JC a Marta escrita no dia 21 de Novembro de 1975)

Em continuidade ao projeto literário de refacção da história portuguesa envolta no cenário da Revolução de Abril, a saga da família do Alentejo prossegue em *Lusitânia* (1980), onde ocorre a diáspora dos membros do clã de Montemínimo. O terceiro romance continua a ser ambientado ficcionalmente conforme o tempo do calendário cristão, pois está inscrito no Domingo de Páscoa da Semana Santa evocada em *A Paixão* e em *Cortes*. Após a morte do patriarca ocorrida no Sábado de Aleluia, à celebração da Páscoa contrapõe-se o enterro do chefe da família assassinado pelos seus empregados. Enquanto na tradição católica a figura do Cristo redivivo é associada ao cordeiro imaculado – cuja responsabilidade de imolação recai sobre JC –, Francisco é a oposição carnal dessa figura, uma vez que é o representante da classe burguesa. Em carta escrita a JC, anunciando a morte na família, Marina afirma: “O funeral foi domingo de páscoa dita de Ressurreição, a contradição desta palavra me dói como facada.” (FARIA, 1986, p. 25). É justamente nos aspectos simbólicos da mitologia cristã que reside a grande ironia do assassinato, pois no mesmo dia em que se celebra a ressurreição do Cristo, os empregados celebram a morte no seio da aristocracia.

*Lusitânia* circunscreve ficcionalmente o período de um ano no calendário da liturgia cristã. O romance inicia-se num Domingo de Páscoa – dia 14 de Abril de 1974 – e vai até o Domingo de Páscoa do ano seguinte – dia 30 de Março de 1975. Ele apresenta uma divisão em três partes, *Águas Mil*, *Setembro Negro* e *Idos de Março*. Se a primeira parte corresponde ao período de eclosão da Revolução – justamente à época do golpe das Forças Armadas –, a segunda abarca a fase do caos – quando a nação entra em colapso – e a terceira a fase do golpe comunista, quando houve a segunda troca de poder político.

Embora a voz dos narradores heterodiegéticos de *A Paixão* e *Cortes* seja atravessada pelo ponto de vista das personagens, em *Lusitânia* essa voz é substituída pela fala de cada um dos membros dispersos da família. Nesse sentido, cada personagem conta sua própria história a partir das cartas que escreve. A epistolografia é o recurso utilizado pelo escritor para fazer falar as diversas vozes, agora situadas num tempo (ficcional) em que o direito de expressão passa a ser assegurado aos cidadãos. Por isso, as personagens dispersas tornam-se missivistas que confessam umas às outras suas experiências mais íntimas, esbarrando-se logicamente nos fatos históricos do tempo-referência que a obra enseja. Além das cartas trocadas pelos membros separados fisicamente em decorrência da diáspora lusitana, o terceiro romance da saga aborda uma série de monólogos que expressam não a solidão como imposição de um silêncio forçado – observada em *A Paixão* –, mas a solidão como sentimento decorrente da distância física entre os corpos.

Essa distância é postulada à medida que o clã se desintegra, alargando o espaço ficcional para além do Alentejo e de Lisboa, que compunham o cenário de *Cortes*. Agora o espaço amplia-se e passa a abarcar, além da vila no Alentejo e de Lisboa, Luanda e Veneza. A angolana Sónia, namorada de André, toma uma postura política a favor do seu país esfacelado pela luta de libertação e decide partir a favor dos seus: “O meu lugar agora é onde os frutos estão maduros para outros foguetes, onde ainda vai correr muito sangue antes que mudem as rédeas do poder.” (FARIA, 1986, p. 49). A previsão de Sónia mais tarde se confirma, como o leitor fica a saber por meio das cartas que ela troca com Arminda e André, os irmãos que permanecem em Portugal.

Além de Luanda, Veneza é o cenário onde se desenrolará a ação dramática de JC e Marta, a estudante de Belas Artes por quem ele se apaixonou. Em pleno Domingo de Páscoa, à beira do rio Tejo, JC e Marta são raptados por três árabes em missão revolucionária em Lisboa e levados para Veneza. Um dos homens que se apresentou como Carlo

Ítalo Mocenigo oferece hospedagem ao casal em sua casa. De acordo com Marta, “para quem estuda arte, para quem a vida imita (mal) a arte, este convite soava a sonho”. (FARIA, 1986, p. 18). Dessa forma, Veneza é um dos pontos de onde prosseguem várias cartas do casal, até que JC decide voltar para o seio da família, fazendo de Marta a única missivista em terra italiana.

Contraopondo-se ao espaço ficcional, temos também o espaço próprio das epístolas, onde não se pode escrever tudo dada a urgência do relato. Por estar separado no espaço em relação aos outros, cada missivista produz sua confissão quase que diária almejando sempre o diálogo, mesmo com todas as restrições impostas pela carta, esse gênero que não possibilita uma comunicação rápida. Sobre essa questão, Vasco Moura afirma que

(...) o espaço torna-se ainda mais exíguo e vem, momento a momento, assinalado por selos e sigilos: é um espaço epistolar, por natureza comunicante mesmo quando o diálogo é impossível ou absurdo, corporizado em cada uma das cartas que se supõe irem através de um espaço real, histórico e geopolítico. (MOURA, 1982, p. 37)

Assim como ocorre no caso dos monólogos, as cartas também expressam a solidão dos membros da família no reduzido espaço destinado a expor as suas experiências. Enquanto o espaço da ação se amplia no terceiro romance, o espaço da escrita se reduz ao âmbito das cartas. A batalha travada no seio da política portuguesa se reflete no processo confessional de postar e receber correspondências, pois, como o quer Cristina Oliveira, “a separação moral das personagens é agora efectiva distância física, e a carta assume inteiramente a dimensão de uma ruptura, de um campo de batalha, de um confronto permanente com as incertezas e indefinições próprias, com as experiências e opções dos outros.” (OLIVEIRA, 1982, p. 33). A ruptura no relacionamento de JC e o pai, realizada em *A Paixão*, efetiva-se como distância física em *Lusitânia*, romance que se inicia com uma carta de JC onde narra para sua mãe todas as peripécias que o fizeram parar em Veneza. Na carta remetida no Domingo de Páscoa – marco iniciador do romance – J.C relata o descuido com relação ao patrimônio material da cidade de

Lisboa. Para isso, ele evoca a figura do Velho do Restelo, de *Os Lusíadas*<sup>21</sup>:

Andam estragando tudo, um dia até acabarão por pôr de parte essas arcaicas barcaças que, numa regata de vapores, decerto não ganharão o primeiro prémio, contudo conquistaram um lugar na mitologia da cidade. São o que nos resta das descobertas e viagens, do apregoado império e seus naufrágios, dos sublimes sucessos, dos desastres em má hora anunciados por um velho de venerando aspecto, que ficara entre as gentes no cais, postos em nós os olhos, meneando três vezes a cabeça, descontente, a voz pesada um pouco alevantando, que nós no rio ouvimos claramente. (FARIA, 1986, p. 12)

Além de permear outros trechos do romance, a intertextualidade com a epopeia camonianiana pode ser recuperada, sobretudo, a partir do título do romance. Além disso, o nome *Lusitânia* agrega em si a metáfora marítima, pois os títulos de algumas cartas escritas pelos membros que estão em terra portuguesa descrevem a nação como um “barco encalhado”. Essa metáfora é interpretada por Maria de Lourdes Netto Simões (1998, p. 168) como a nau que soçobra e que faz seus tripulantes naufragarem nas águas da revolução. Esse caráter questionador do terceiro romance evidencia-se já a partir da dedicatória e da epígrafe inicial. Não é à toa que *Lusitânia* é dedicado *ao Eduardo Lourenço* e agrega uma epígrafe de Eça de Queiroz, “ – pátria para sempre passada, memória quase perdida!”. Da mesma forma que Eça, escritor da chamada Geração de 70, presenciou o período histórico que antecedeu a Proclamação da República Portuguesa em 1910, o intelectual Eduardo Lourenço propôs-se a analisar como a autognose nacional é revestida de um passado mítico incapaz de revelar a verdadeira face da nação. A partir da própria postura política desses dois portugueses, o terceiro romance da saga, ao conter em si o eclodir da revolução, fará de JC o seu principal impulsionador.

No quinto capítulo de *Lusitânia*, André envia carta a JC dando detalhes da morte de Francisco, os quais a carta da mãe não revelava. É

---

<sup>21</sup> Nesta passagem, contida no canto IV de *Os Lusíadas*, Camões narra: “Mas um velho, de aspecto venerando,/ Que ficava nas praias, entre a gente,/ Postos em nós os olhos, meneando/ Três vezes a cabeça, descontente,/ A voz pesada um pouco alevantando,/ Que nós no mar ouvimos claramente,/ Cum saber só de experiência feito,/ Tais palavras tirou do experto peito:” (CAMÕES, 1986, p. 184)



interessante notar que o emaranhado de vozes de que se reveste o romance dá a conhecer ao leitor mais de uma versão a respeito de um mesmo fato. Se a postura conservadora de Marina, ao mesmo tempo que deseja o regresso de JC, relata que a culpa não fora do pai – ao contrário do que afirmam as más línguas dos moradores da vila –, André escreve que “acredito enfim no que os lavradores afirmavam e a gente julgava conto do vigário: pouco ou nada se ganhava; mercado magro, a lavoura por cá deu o que tinha a dar.” (FARIA, 1986, p. 26). Almeida Faria contrapõe duas posturas, o conservadorismo da mãe e a percepção que André tem em relação à miséria dos trabalhadores que assassinaram Francisco. Mais uma vez a questão da posse da terra é invocada na obra, como memória de um passado recente marcado por desigualdades sociais.

A polifonia dos romances que compõem a Tetralogia Lusitana possibilita que cada personagem exponha sua própria versão dos fatos, negando as crônicas de Estado que revelam somente a voz das autoridades. Nesse ínterim, a respeito dos fatos ocorridos no dia da eclosão da Revolução dos Cravos, Arminda, em carta escrita a JC no dia 25 de Abril de 1974, relata com suspeita o golpe das Forças Armadas: “Ainda não se sabe até onde irão estes militares, nem se soará a hora das massas populares. Pelo menos fala-se em democracia, quase novidade neste país.” (FARIA, 1986, p. 43). A aliança entre a sociedade civil e as Forças Armadas é outra questão vista sob suspeita também por Eduardo Lourenço, como se pode ler na passagem abaixo:

Sem transição, o povo português passou da boa-consciência de um sistema semitotalitário ou mesmo totalitário, para a boa-consciência revolucionária, sem mesmo se interrogar sobre tão complexa e súbita conversão de Forças Armadas fiéis ao antigo regime em força democrática e vanguardista. (LOURENÇO, 1982, p. 63)

Na verdade, como os jovens portugueses eram obrigados a lutar nas guerras coloniais, eles – geralmente com formação universitária – passaram a questionar as ações do exército frente às colônias em África e se revoltaram contra o próprio sistema a que serviam. É o caso da personagem André, que serviu ao exército contra a vontade e questiona o fato de os filhos dos ricos ocuparem posições privilegiadas na guerra enquanto os filhos dos pobres se submetem ao tiro.

A mesma postura política de André, ao questionar as ações do governo em tempos de guerra colonial, pode ser percebida nas atitudes

de sua namorada, a angolana Sónia. Ela decide abandonar a casa da família de Montemínimo para apoiar a luta de libertação da colônia da qual faz parte. Além disso, ela abandona o curso de Letras para cursar enfermagem, cuja atitude demonstra preocupação com o seu povo. Em carta endereçada a André, escrita a bordo do boeing 747 que realiza a rota Lisboa-Luanda, Sónia declara: “Eu fico-me à superfície, agarro-me ao que desde pequena conheço: o sofrimento desta gente. Não me esqueço facilmente de que em miúda vi ruas de Luanda serem abertas a toque de chicote. Estou em dívida, acho, em relação aos explorados.” (FARIA, 1986, p. 50). Sónia ainda alega que ela e o namorado não contribuíram para que as coisas chegassem a tal estado, mas, apesar de não ter lucrado com o sistema colonial, ele está metido numa espécie de *culpabilidade nacional*.

A missiva de Sónia a que nos referimos acima é escrita a partir da seguinte marcação espaço-temporal: “*Atlântico Sul, 27-4-74*”. A namorada de André, em seu trajeto a bordo do avião que a leva de volta para casa, refaz o mesmo percurso que originou a luta entre Portugal e Angola ficcionalizada em *Lusitânia*. Se o povo angolano é conclamado a lutar em favor da independência de seu território após anos de violenta colonização, Sónia então retorna com o objetivo contrário ao de Portugal à época em que atravessou o Atlântico. Agora, o desejo de libertação expresso pela atitude da namorada se contradiz com o projeto imperialista de expansão do Império, efetivado pelas rotas marítimas abertas pelos portugueses no século XIX.

O trajeto de Sónia problematiza a *dupla consciência* do indivíduo africano, ao ser imerso, contraditoriamente, numa cultura periférica e ocidental. Essa cultura híbrida a que a angolana e o seu povo são submetidos é questionada a partir dos postulados de um pensamento ocidental pautado nos três pilares da Revolução Francesa: liberdade, igualdade e fraternidade. Essa tríade, uma espécie de emblema revolucionário, diverge da postura violenta preconizada pelo sistema colonizador de que Portugal faz parte enquanto nação inserida no mundo ocidental. O fato de escrever sua missiva para o amante em pleno avião que sobrevoa o Atlântico ressignifica a noção de *Atlântico Negro*<sup>22</sup>, de Paul Gilroy (2001), pois o mesmo espaço que foi palco de um choque cultural forçado pela escravatura é utilizado agora como um espaço

---

<sup>22</sup> De acordo com Miguel Vale de Almeida, “o Atlântico Negro designa uma formação intercultural e transnacional caracterizada pelo facto de a escravatura racial ter sido parte integrante da civilização ocidental e da modernidade.” (ALMEIDA, 2002, p. 34)

libertador frente à (quase) situação pós-colonial de Angola. Veja-se que Sónia parte não como colonizada, mas como sujeito politizado que visa à libertação de seu povo, o qual sai de um restrito sistema colonizador para entrar num espaço mais amplo permeado por trocas *globais*.

Os complexos derivados da antiga relação colonizador *versus* colonizado – representada pelas respectivas figuras de André e Sónia – podem ser investigados em *Lusitânia* a partir da nova configuração dos Estados Nacionais instaurada pelos Cravos da Revolução e pelas lutas de libertação em território africano. Além disso, os ecos das manifestações ocorridas no dia 1 de Maio posterior ao 25 de Abril, em que o povo festeja a liberdade trazida pela democracia, circulam pelas cartas trocadas entre os membros da família durante todo o mês de Maio. Em carta do dia 7 de Maio de 1974, Sónia escreve a André relatando como foi avisada por Samuel a respeito do acontecer da Revolução. Segundo seu relato, aquele acontecimento parecia um espetáculo cinematográfico, dada a inesperada reação das Forças Armadas perante o governo. O empenho do proletário, namorado de Arminda, fica evidente neste trecho da missiva de Sónia:

No Governo Militar encontrei o Samuel, abraçámo-nos como deve ter contado, confessei-me que servira de elemento de ligação entre capitães e televisão: decisão do partido, explicava sorrindo, sobretudo satisfeito por dizê-lo em voz alta no meio de tanta gente. Ele bem me tinha falado de reuniões secretas em março, não liguei, assim falhei pertencer aos happy few que prepararam e com sucesso alcançaram o que viria a ser a sorte de muitos, o azar de outros. (FARIA, 1986, p. 78-79)

“O azar de outros”, de que Sónia fala acima, relaciona-se à condição burguesa da família, que é afetada a partir das ações do Gonçalvismo, um totalitarismo de esquerda que implanta a Reforma Agrária em Abril de 1975. Logo após a Revolução, o general Spínola, escolhido pela Junta de Salvação Nacional como presidente do Primeiro Governo Provisório, apresenta interesses centrados no capitalismo, como a aliança externa com bancos, multinacionais e a criação de monopólios. Como a ala de oposição tinha interesses de esquerda – centrados no Comunismo – ela pressiona o General Spínola para que renuncie ao cargo. O general cede às pressões e, em 28 de Setembro de 1974, quando ele deixa o cargo, o triunvirato composto por Vasco Gonçalves, Otelo Saraiva de Carvalho e Costa Gomes assume o poder,

até que, mais tarde, ele venha a se centrar na figura de Vasco Gonçalves, que implanta um totalitarismo de esquerda conhecido como Gonçalvismo.

Se em *Cortes*, a onda de enforcamentos de que nos fala Moisés é suscitada pela miséria dos empregados das herdades rurais, em *Lusitânia* e em *Cavaleiro Andante* haverá suicídios dos ricos, pois muitos latifundiários se matam ou fogem em decorrência da expropriação de suas terras. A falência do clã de Montemínimo é atestada por André em carta endereçada a João Carlos, no dia 6 de Maio de 1974. Segundo o primogênito, a mãe receia não ter condições de criar os filhos menores, J6 e Tiago, por isso pensa em dispensar Estela, a empregada que remanesceu após a partida de Piedade. Além disso, na missiva escrita a JC em 2 de Maio de 1974, Marina anuncia a venda da propriedade rural da família. A falência de recursos e de valores da classe proprietária de terras é discutida em *Lusitânia*. As alterações impostas pela Revolução influenciam, inclusive, a conduta social dos sujeitos, pois até os filhos menores são vítimas de insultos dos colegas, que os chamam de latifundiários. De acordo com a mãe, “mudou de mãos o poder; pior para mim e os meus.” (FARIA, 1986, p. 121).

Apesar de a Revolução dos Cravos ter sido um marco na história portuguesa revisitada na Tetralogia Lusitana – sobretudo pelas garantias de liberdade pregadas –, ela “foi recebida e festejada como uma simples mudança de cenários gastos que não alteraria o pacatíssimo e delicioso viver à beira-mar plantado, nem alteraria em nada a imagem que os portugueses se faziam de si mesmos.” (LOURENÇO, 1982, p. 63-64). Da mesma forma que Eduardo Lourenço concebe o 25 de Abril como uma simples mudança de cenários, JC o expressa à maneira de um *folclore revolucionário* que serviu apenas como uma troca de poder, sem alterar, de fato, a hierarquia das classes sociais. Isso pode ser evidenciado a partir da ação das personagens isoladas do convívio familiar. Seja a partir dos monólogos de Moisés ou por meio da voz de Estela – em cujas mal escritas cartas ao marido percebemos que ela não passa de uma reles empregada que não teve sua condição social alterada com a Revolução dos Cravos –, notamos como a noção de *folclore revolucionário* postulada por JC pode ser verificada na economia ficcional da obra.

O grande fato narrado em *Lusitânia* – a Revolução do dia 25 de Abril de 1974 – dá lugar também ao suicídio de Moisés, que se enforcou na cocheira da família e foi encontrado por Estela. A notícia da morte do empregado é assunto de várias missivas trocadas entre os membros da família e mostra para o leitor como Moisés era apenas um *sobrevivente*

*de outro século*, pois ele vivia no anonimato perante uma ordem burguesa que ainda se mantinha estável sob um modo feudal de servidão. Ao anúncio da morte do servo, na segunda parte do romance, junta-se outro fato importante descrito na obra: o retorno de JC ao seio da família. Depois de vários pedidos da mãe, de Arminda e de André, JC deixa Marta em Veneza e retorna para Portugal, o *barco encalhado* de onde partirão muitas missivas para a amante. O exílio de JC na própria terra natal é permitido após a morte do pai e do servo, num tempo de questionamentos quanto à tradição, à posse da terra e às guerras coloniais em África.

Enquanto a mãe agarra-se à tradição como forma de suportar os impasses da troca de poder político, as amigas Arminda e Sónia trocam missivas carregadas de preocupação com a realidade das nações portuguesa e angolana. Como o quer Vasco Moura (1982), as figuras femininas de Almeida Faria são mulheres fiéis, uma vez que, enquanto Marina é o símbolo da fidelidade à tradição, Marta representa a fidelidade a si mesma e Sónia (e Arminda) a fidelidade à revolução.

Em relação à mãe, trata-se de uma mulher que serviu durante toda a vida a uma ordem patriarcal e após a morte do marido mal sabe gerir os recursos da família. Ao ficar na terra, Marina acaba se confundindo com ela: “Referência (e referente) matricial a que sempre se toma, a mãe ocupa-se em vigiar, de longe, os trânsitos mundividentes, dos seus próximos e os dos próximos aos seus.” (CONRADO, 1984, p. 103). Além da função de vigiar à distância os membros que se dispersam – como defende Júlio Conrado –, a permanência da mãe na casa de Montemínimo faz com que ela seja um ponto estável de onde partirão notícias acerca dos acontecimentos históricos, pois alguém tem de permanecer constantemente em terra lusitana para contar a gestação, o acontecimento em si e a repercussão dos fatos inerentes à Revolução.

No caso das cartas escritas por Sónia, perpassam notícias acerca da guerra de libertação, pois, como afirma a personagem “não deixa de ser divertido que a mais irrisória nação da Europa fabrique involuntariamente grandes nações, brasileira e angolana, em brava luta esta, aquela de bandeja.” (FARIA, 1986, p. 116). Além dos assuntos eminentemente políticos, as cartas de Arminda endereçadas à angolana revelam para o leitor os impasses da relação da portuguesa com o proletário da CUF. Em carta do dia 23 de Setembro de 1974, Arminda relata seu desejo de unir-se a Samuel, pois, depois de ela ter lutado contra a vontade dos pais e contra as leis da tradição, o namorado receia que a união de um proletário com uma ex-latifundiária lhe rebaixe a reputação. De acordo com o texto da carta, verificamos que os Cravos

de Abril quebraram muitas barreiras em relação aos valores tradicionais, uma vez que Arminda fala de divórcios, adultérios e do desejo de que Marina cuide da lavoura da família, num tempo em que a mãe *não seria a primeira viúva lavradora*.

Assim como ocorre em *A Paixão, Cortes e Lusitânia*, em *Cavaleiro Andante* (1983) o tema do amor dá lugar às questões sociais que permeiam todas as obras da Tetralogia Lusitana de Almeida Faria. A urgência do “social” impede que se explore com afinco a temática amorosa, pois a trama privilegia aspectos políticos e históricos nos quais os personagens se envolvem. Ainda que tenhamos os pares Francisco e Marina, André e Sónia, JC e Marta, Arminda e Samuel, o conteúdo das missivas, dos monólogos, dos sonhos e dos trechos de diário contemplam dramas pessoais sempre ligados ao processo histórico em questão. É como se a urgência da demanda em torno dos problemas da nação impedisse que os membros da família se envolvessem em sentimentalismos. Apesar de *Cavaleiro Andante* problematizar a questão do mito arturiano, o Santo Graal aqui é uma instância simbólica, pois os cavaleiros andantes de Almeida Faria são envolvidos numa demanda maior: a recuperação da autoimagem da Pátria obnubilada pelos percalços da história.

O tempo ficcional de *Cavaleiro Andante* compreende um período de seis meses entre dois domingos – 1 de Junho a 30 de Novembro de 1975 – e circunscreve, portanto, os fatos pós-revolucionários envolvidos na fase de transição para o Socialismo. Já na terceira parte de *Lusitânia*, denominada “Idos de Março” – composta por seis cartas de JC e Marta – , o leitor toma conhecimento da nacionalização de grandes indústrias, bancos e seguros, ações que, aliadas à reforma agrária, vão desestruturar a aristocracia e a burguesia portuguesas.

Com as sintomáticas epígrafes compostas por versos de Antero de Quental e por um trecho de Hegel, Almeida Faria dá a conhecer ao leitor a desventura de uma nação a partir do tom de antiepopéia do quarto romance da Tetralogia Lusitana. Se em Hegel o escritor inspira-se no que ele diz sobre as formas de opressão do Estado, dos tribunais e da polícia que – aliadas à escola e à Igreja – constituirão forças atuantes em todas as obras, em Antero de Quental a inspiração recai sobre a simbologia do cavaleiro andante com toda a carga de amor sublime e heroísmo que ela comporta. E mesmo que dê continuidade ao projeto missivista iniciado em *Lusitânia* – com sua linguagem objetiva centrada nas questões político-sociais –, *Cavaleiro Andante* recupera a carga

simbólica da liturgia cristã<sup>23</sup> de *A Paixão*, no entanto essa carga de simbologia não decorre da preocupação de “cifrar” o texto para driblar a censura, como verificamos no primeiro romance.

O espaço de ação das personagens amplia-se em *Cavaleiro Andante*, pois – além de Portugal, Angola e Veneza – André, o primogênito, partirá para o Brasil. Em “Quadrívio”, nome que dá título ao primeiro capítulo do romance, somos informados pelo narrador heterodiegético de que JC foi aprovado no concurso para comissário de bordo da Companhia Aérea Nacional. Narra-se o dilema de um rapaz de 20 anos, que abandonou o curso de Direito esbarrando nas funções de tradutor e poeta e que ansiosamente espera voltar a ver sua namorada exilada em Veneza. Ao mesmo tempo em que se narra, este mesmo rapaz cultua o Velho Atlântico num domingo qualquer, sentado à beiramar de posse do livro *Werther: história alemã* escrita pelo Doutor Goethe (1821)<sup>24</sup>. O romance de Goethe que JC lê na praia está, de certa forma, ligado à sua própria história pessoal, pois encerra o drama amoroso do jovem Werther, que se vê às voltas com uma paixão impossível.

Seria Marta a Carlota enlaçada entre dois amores? É o que pensa JC a respeito do suposto envolvimento de sua namorada com Carlo Ítalo, como o leitor toma conhecimento por meio do aviso contido em *Lusitânia*, quando, nas palavras finais da carta escrita em 14 de Março de 1975, Marta incita JC a ir ter com ela alegando ser possível que venha a se envolver com seu anfitrião. Mesmo recusando-se ao papel de Penélope, Marta ainda troca cartas com o namorado ao longo de todo o quarto romance, até que ela acaba por ceder e pensar na sua própria partida: “O presente é um deus potente, disse o Goethe pela boca de Tasso. A força do presente me faz retornar, mas para de novo viajar, contigo ou sem ti. Ainda me falta encontrar a ilha dos imortais.” (FARIA, 1987, p. 190). Ambos, JC e Marta, acionam expectativas a partir de um mesmo escritor, pois são as personagens de Goethe que apadrinham as (re)ações do casal.

---

<sup>23</sup> Vale lembrar que o romance *A Paixão* situa-se numa Sexta-Feira da Paixão (12 de Abril de 1974) e *Cortes* no Sábado de Aleluia da mesma semana (13 de Abril de 1974). *Lusitânia* inicia-se no Domingo de Páscoa da semana em questão (14 de Abril de 1974) e segue até a Páscoa do próximo ano (30 de Março de 1975), enquanto *Cavaleiro Andante* situa-se em um período de seis meses entre dois domingos: 1 de Junho a 30 de Novembro de 1975.

<sup>24</sup> Essa tradução portuguesa do romance de Goethe só foi publicada em 1821 após a extinção do Tribunal do Santo Ofício, que recebeu o texto do seu tradutor no final do século XVIII e impediu sua publicação por avaliá-lo como imoral.

Marta apresenta seu olhar estrangeiro sobre a cena política portuguesa a partir de um ponto de vista estético. Por isso, ao viver em Lisboa, a portuguesa de ascendência judia apresenta um discurso marcado pela crítica da arte italiana que visita em museus, igrejas e monumentos. No entanto, tudo aquilo que Marta exprime e que denota matéria própria de uma pessoa culta é atravessado por projeções de sua imaginação, como Venhattan, a cidade-sonho criada pela estudante.

A criação desse sítio imaginário que pode ser definido como a junção da velha Veneza e do moderno distrito americano de Manhattan integra a utopia artística de Marta. De acordo com a personagem, “todo meu tempo é dedicado a imaginar, a tentar transformar em imagens algumas vidências postas a funcionar pela força de concentração chamada arte.” (FARIA, 1986, p. 110). O senso estético da judia confunde-se com o próprio rosto da arte italiana, pois ela a todo tempo critica o “sentimentalismo” a que JC se vê submetido enquanto poeta amador. Enquanto o namorado em Lisboa presencia a Revolução e sofre as perdas que a mudança de regime político impôs a sua classe, Marta vive em sua Veneza etérea – como o quer Lilian Jacoto – ao contrário de Arminda e Sónia, cuja preocupação reside nas causas coletivas de Portugal e Angola. A respeito da errância e do senso estético da personagem, Lilian Jacoto diz que

adotando um ponto de vista estetizante da realidade, Marta despreza o comprometimento que JC pretende ostentar com as causas da “pátria”. Na posição que assume de judia errante e ressentida com a tradição opressora da Península Ibérica, Marta milita num criticismo que acaba por reforçar a visão cética de JC junto às instituições e ao seu lugar de origem. (JACOTO, 2005, p. 127)

A partir do momento em que Marta envolve-se nas questões estéticas do cenário artístico italiano, ela passa a retratá-lo em suas cartas endereçadas a JC. O mesmo faz a namorada de André, quando envia notícias a ele e a Arminda sobre a situação da quase-libertação de Angola. Em missiva escrita no dia 6 de Junho de 1975, Sónia declara: “Tiros todas as noites, toda a noite, os meus pais hão-de acabar por partir para Lisboa, um nosso amigo esteve três dias sem aparecer nem dar sinal de vida, metido numa casa de telefone cortado sob tiroteio inimigo porque nela era uma sede do MPLA.” (FARIA, 1987, p. 23). Na fase da luta de independência, o MPLA – Movimento pela Libertação de



Angola –, a UNITA – União Nacional pela Independência Total de Angola – e a FNLA – Frente Nacional de Libertação de Angola – foram movimentos armados que objetivavam pôr término ao regime colonial. No entanto, após a independência de Angola, ocorrida em 11 de Novembro de 1975 e noticiada ficcionalmente em *Cavaleiro Andante*, as disputas pelo poder político – iniciadas durante a guerra de libertação – não foram resolvidas no momento de formação do governo do país.

Para entendermos a gestação desses movimentos, é preciso saber que eles se formaram no momento da Guerra Fria, quando Estados Unidos e União Soviética disputavam a hegemonia dos seus respectivos sistemas políticos no cenário mundial. Com a Revolução dos Cravos, o novo governo português resolveu negociar a descolonização com os líderes do MPLA, da FNLA e da UNITA, os quais eram apoiados por diferentes países do globo. Enquanto o processo de descolonização ainda estava sendo negociado, já ocorria a disputa desses três movimentos para governar o país, a partir do Acordo de Alvor assinado em Janeiro de 1975. Esse acordo previa que o poder de Angola teria de ser dividido entre os três movimentos que lideraram a luta de libertação. Isso consistiria somente em uma fase de transição, até que fosse implantado um governo democrático. No entanto, após a independência, as divergências entre os movimentos de libertação acarretaram uma nova luta armada patrocinada por países do bloco capitalista e socialista. Dessa forma, o conflito civil tomou dimensões internacionais, pois, desde a época colonial, Estados Unidos e Inglaterra já apoiavam a descolonização de povos da África como forma de expansão dos mercados consumidores.

Enquanto Cuba e União Soviética apoiavam o MPLA, os Estados Unidos e África do Sul deram apoio à FNLA e à UNITA. A presença de alguns fatores - como a atuação maciça de Cuba, a derrubada da União Soviética e o controle financeiro contínuo dos Estados Unidos - favoreceu a instabilidade do cenário político, econômico e social de Angola até 2002, quando a guerra civil teve fim. A respeito disso, declara Arminda a Sónia, em epístola do dia 7 de Novembro de 1975:

É provável que o chamado ocidente continue a asneirar obrigando Angola a depender de aliados providenciais; também por cá reina o cálculo errado das probabilidades, a ilusão norte-americana de transformar isto em “vacina da Europa livre contra o Socialismo”. (FARIA, 1987 p. 114)

Como se não bastasse o colonialismo em Angola, nos anos seguintes à Independência o país adentrou na cena global de uma espécie de “neocolonização econômica”, quando as potências mundiais começaram a se unir para formar grandes mercados que pudessem competir no cenário internacional. É o que acontece no panorama europeu, em que Portugal – sendo o último país da Europa a manter colônias – é instado a promover a libertação dos povos em África, ao mesmo tempo em que tenta fazer parte do rol de membros da Comunidade Econômica Europeia (CEE), o que só acontece em 1986.

Certamente, a situação deficitária da nação portuguesa – a arcar com o ônus das empreitadas militares em solo africano – permitiu que setores infraestruturais das cidades lusitanas ficassem fadados ao abandono. A péssima situação só veio a piorar após a Independência das colônias africanas, favorecida pela Revolução dos Cravos ocorrida em 25 de Abril de 1974. Dessa forma, após a descolonização de Guiné em Setembro de 1974 – facilitada pela presença de um único movimento libertador e de poucos colonos portugueses – seguiu-se a libertação de Moçambique, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe e Angola, em 1975. O caso mais problemático no cenário da descolonização africana ocorreu em Angola devido à existência de três movimentos de libertação, que entraram em choque ao disputarem o poder do recém-criado Estado Nacional. É preciso entender, sobretudo, que a formação dos Estados-nação africanos ocorreu a partir da luta contra a colonização e de toda a violência envolvida no processo, enquanto na Europa os Estados-nação se constituíram após o término do feudalismo, quando as disputas de poder eram de outra ordem.

Em *Cavaleiro Andante*, as personagens expõem a condição subumana dos retornados, que voltam traumatizados da guerra e não encontram casa nem emprego em terra lusitana. Em carta escrita a Marta em 25 de Junho de 1975 – dia da Independência de Moçambique – JC relata que esteve em Lisboa à procura de um apartamento para alugar, porém não o encontrou devido à crise imobiliária que se instalara em Portugal por causa da Revolução. Além disso, o trauma decorrente dos conflitos armados nos retornados e nos colonos que decidiram permanecer nas colônias acabou por criar um sentimento de culpa na nação, que cultivou expatriados durante muito tempo e que ao fim do processo de descolonização os recebe como se fossem estrangeiros. Em outra carta escrita no dia 23 de Junho, JC declara que na praia constatou a pobreza em que vivia a população, que armava tendas na areia e, sem condições adequadas de saneamento, utilizava o mar para as práticas de higiene das famílias. Eduardo Lourenço analisa esta situação da seguinte

forma: “Quanto ao povo português – que a sério nada conhecia do fabuloso e mágico Império – só tomará realmente consciência dos acontecimentos quando após a independências de Angola e Moçambique centenas de milhares de *retornados* invadem de súbito a pacífica e bonacheirona terra lusitana...” (LOURENÇO, 1982, p. 65)

A respeito da Independência de Angola, ocorrida em 11 de Novembro de 1975, Sónia escreve a Arminda dando detalhes dos fatos envoltos na descolonização e na iminente guerra civil, já adiantando que a riqueza de Angola – sobretudo a produção de diamantes – *será motivo de cobiça das grandes potências*. E apesar da vitória estar garantida, como alega Sónia, ela e André estão impedidos de sair do país, pois Portugal insiste em não reconhecer a RPA – República Popular de Angola – tendo em vista a disputa de poder entre o MPLA, a UNITA e a FNLA. O registro que Sónia dá aos fatos inerentes à guerra difere sobremaneira da historiografia, pois seu olhar demonstra a experiência física e traumática dos sujeitos anônimos que presenciaram o conflito. Apesar da extensão deste trecho de sua missiva, não podemos deixar de o assinalar:

Mas são menos as rosas que os espinhos. A vida tornou-se quase impossível: sérios problemas de abastecimento, automóveis, machimbombos e fábricas paradas por falta de peças, de gente, de oficina, de técnicos postos em fuga com tudo o que sabiam, com a maquinaria transportável, e não estou a condená-los pois alguns foram mortos, saqueados, ameaçados ou só por acaso salvos como o meu pai. Agora os cais de Lisboa são quilómetros e quilómetros de camiões, camionetas, carrinhas e caixotes cheios de fogões, frigoríficos, congeladores, colchões, roupas e mobílias levadas por cada um que partiu. Que vai ser de nós sem tudo isso? Ainda por cima os inimigos bombardearam as pontes à medida que retiravam, ficámos reduzidos a ligações aéreas quase sem pilotos e ao Caminho de Ferro de Benguela constantemente minado e sabotado. (FARIA, 1987, p. 127)

No capítulo 11, Sónia informa ao leitor – em carta escrita a André – que seus pais estavam partindo para Portugal, após seu pai quase ter sofrido uma execução sumária, que não ocorreu graças ao auxílio de um alferes português. Além das centenas de milhares de retornados, a ex-

metrópole passou a conviver com os refugiados das guerras civis, que se juntaram à população das zonas rurais beneficiada com a Lei das Expropriações ocorrida em Julho de 1975. Em *Cavaleiro Andante*, as terras da família de Montemínimo são expropriadas para a formação de unidades coletivas de produção, concretizando o desejo dos trabalhadores de terem suas próprias terras. No entanto, a falência do latifúndio burguês e a reforma agrária não beneficiava a população jovem, como os filhos de Marina, que viam com desinteresse o trabalho no campo.

A transição da condição de latifundiária para a de assalariada é vista, sobretudo, em Arminda, que trabalha durante o dia e estuda à noite. Já tendo realizado seu sonho de unir-se a Samuel, ela agora reclama da ortodoxia e fanatismo do marido, que representa a forma como os membros do PCP – Partido Comunista Português – infiltrados no seio do operariado passaram a reivindicar o poder junto ao chefe do sexto Governo Provisório, o almirante Pinheiro de Azevedo. Como seu governo estava ligado ao PS – Partido Socialista, houve uma tentativa de contra-golpe da esquerda militar (formada por representantes do PCP) contra os setores da Forças Armadas que o apoiavam. Esse acontecimento ocorrido em 25 de Novembro de 1975 contribuiu para a hostilização da ideologia comunista em Portugal, uma vez que a conduta dos simpatizantes ao sistema da União Soviética entrava em desacordo com a formação de uma nação liberal e democrática na Península Ibérica. Na passagem abaixo, a representante da aristocracia falida, ou a nova proletária, critica a formação das NUP – as Novas Unidades de Produção – pois em sua fala comparece a idéia da revolução falhada, como muitos conceberam o ato dos Capitães de Abril:

No Alentejo os trabalhadores agora ganham mais mas as terras não são deles, são do Estado, e, se por enquanto o patrão estatal não se faz notado, quando se lembrar de vir pedir contas de empréstimos e linhas de crédito, quem lhas prestará? Os Cantares fazem parte de uma unidade colectiva de produção com milhares de hectares. Alguém extinguiu o latifúndio? Aumentou, pelo contrário. Apenas não é privado. (FARIA, 1987, p. 116)

O conteúdo do projeto epistolográfico da família denuncia o sentimento de revolução falhada e anuncia o estágio cada vez mais avançado da doença de André, até que este decide abandonar a casa da mãe e partir para o Brasil. É justamente no período da Ditadura Militar

brasileira que o primogênito desloca-se para São Paulo, onde trabalha por pouquíssimo tempo e abandona o emprego para ir ter com Sónia, a namorada que se encontra sozinha em Angola após o exílio dos pais em terra portuguesa. É no Brasil dos Militares que André, o *Cavaleiro Andante* da família, cumpre o trajeto de sua saga que tem como ponto de chegada a capital angolana, onde morre nos braços de Sónia exatamente no dia 25 de Novembro de 1975, quando ocorre o contra-golpe da esquerda militar. Na concepção de Maria de Lourdes Netto Simões, “No dia 11 de Novembro, André é internado passando mal: historicamente esta é a data da independência de Angola. A morte de André é coincidente com o 25 de Novembro de 1975. É libertação simbólica (ou morte) de um sistema, libertação pela democracia.” (SIMÕES, 1998, p. 103).

O ritual viajero de André, a partir da tríade Portugal – Brasil – Angola parece conter em si, de acordo com Eduardo Lourenço, o germe daquilo de que Portugal se alimenta com nostalgia, ou seja, da imagem projetada no espelho d’*Os Lusíadas* desde a primeira vez que se viu de corpo inteiro. No entanto, como o próprio Lourenço afirma, “cada grande poeta e criador remodela sem cessar essa mesma imagem, cada um é dela supremamente garantia e fiador.” (LOURENÇO, 1982, p. 173). No caso da imagem projetada em *Cavaleiro Andante*, Almeida Faria conduz a personagem André de modo a retirar toda a carga de nostalgia contida na epopeia de Camões ou na concepção do Quinto Império de Padre Antônio Vieira.

Certamente, a antiepopeia de Faria só consegue eliminar as projeções saudosistas de Camões e de Vieira por meio de uma intertextualidade crítica com suas obras, que comparecem na Tetralogia Lusitana justamente para desmistificar – ainda que com a utilização dos mitos do Sebastianismo e do Santo Graal – a aura de uma nação afogada nas águas turvas de um presente de incertezas.



## CAPÍTULO 2

### ENTRE EXÍLIOS E CARTAS

#### 2.1 JUVENTUDE EXILADA: A URGÊNCIA DA PARTIDA

*“Demoro-me neste país indeciso  
que ainda procura o amor  
no fundo dos relógios,  
que se abre  
como se abrisse os poros solitários  
para que neles caíam ossos, vidros, pão.”*  
(Filipa Leal, em *A cidade líquida e outras texturas*)

*“Quem permanecer parado numa pátria,  
em sentido real ou figurado,  
talvez nunca chegue a nada. É preciso escavar  
no ignorado, lá onde o comum-de-muitos  
só se revela à vista do nómada sem tribo.”*  
(JC, em *Cavaleiro Andante*)

A abordagem que Claudio Guillén tece em *O Sol dos Desterrados* (2005) contém um amplo percurso pela História com o objetivo de recuperar a saga de desterrados iminentes. Para tanto, ele analisa a filosofia cínica até chegar à poesia de Dante, Ovídio e Shakespeare.

Ao tratar especificamente da poesia de Ovídio, o autor alega que a construção poética do escritor latino fundia dois modelos de poesia, o elegíaco e o epistolar: “Se a elegia tende a proclamar e a valorizar uma ausência, a epístola procura remediá-la e suprimi-la. Ambos os impulsos se encontram no exílio.” (GUILLÉN, 2005, p. 36). Para Ovídio, que não podia anular o exílio, a dor se transforma em matéria poética e epistolar, pois, ao mesmo tempo em que aguarda o retorno à sua terra, ele escreve sua *poesia do desterro* e inúmeras cartas aos amigos.

No caso da filosofia cínica, há que se ressaltar que os cínicos expressavam-se por meio da errância, da miséria, da pobreza, da mendicância e do modo animal em que viviam. A sua forma de comprovação da verdade dava-se somente por meio da existência. Por isso, o modo de agir, de vestir e de se conduzir pelos caminhos dão prova da verdade que os cínicos professavam por meio de suas próprias vidas. O corpo era considerado uma amostra da vida selvagem que assumiam, uma vez que a filosofia cínica pregava que o homem não

precisava de honrarias e riquezas para ser feliz, pois deveria viver somente conforme as regras da natureza, espelhando-se no modelo de conduta animal.

Como não se constituíram numa escola filosófica sistematizada – a ponto de não deixarem registros –, os cínicos postularam uma filosofia por meio do próprio modo de existência. Embora se opusessem a todas as convenções, os cínicos mantinham uma relação de mestre e discípulo, também verificada em outras escolas filosóficas, como o Platonismo e o Aristotelismo. O modo peculiar da existência dos cínicos atesta que eles viviam sob o crivo de um constante exílio, pois perambulavam de um lugar a outro em busca da sobrevivência. O próprio fato da filosofia cínica não ter sido registrada demonstra o caráter (ex)cêntrico desse estilo de vida, uma vez que a conduta dos cínicos – atestada, por exemplo, por meio das inúmeras anedotas sobre Diógenes Laércio – já afirmava por si só a negação de uma existência conforme as convenções dos gregos da época.

Apesar de não encontrarmos registros acerca do cinismo antigo, verificamos ao longo da História uma grande parcela de respostas literárias ao exílio. Essas respostas, independentemente de estarem ligadas a algum fato histórico como o causador real do desterro, atestam que a Literatura incorporou a experiência humana do sujeito exilado. A exclusão política, determinada pelas ditaduras e pela não aceitação dos valores dos Estados-Nação da modernidade, é a forma mais comum de exílio provocada pelos fatos da História. No entanto, o tema do exílio não está relacionado somente com a exclusão política, uma vez que podemos falar em exílio voluntário, provocado a partir das escolhas pessoais do sujeito que impõe a si mesmo uma vivência desterritorializada.

No caso dos escritores que produzem uma literatura que tematiza o degredo, a experiência externa da vida na fronteira conduz à experiência interna da qual a arte se alimenta para a produção de uma literatura que contém em si a metafísica do exílio. Ainda que as fronteiras entre exílio voluntário e exílio imposto ou entre exílio físico e metafísico tornem-se muito frágeis no momento em que são assimiladas pela arte literária,

el exilio sólo puede ser material estético cuando se transforma en exilio interior y metafísico, manifestado a través del arte. Si el escritor exiliado no produce imperativamente literatura exiliada, el escritor sujeto a la angustia metafísica del exilio interior difícilmente dejará de recrear su



desarraigo existencial a través del arte. (AYBAR-RAMÍREZ, 2006, p. 1425)<sup>25</sup>

Como o quer Aybar-Ramírez (2006), o exílio metafísico atravessa a experiência do escritor exilado fisicamente e converge na sua atitude estética. Se é difícil delimitar as fronteiras que atravessam o escritor dividido entre uma comunidade nacional e outra, no momento em que sua atitude transforma-se em discurso artístico essas fronteiras se dissipam e impedem a localização precisa de um exílio físico e de um exílio metafísico na arte.

Os dados biográficos do escritor Almeida Faria revelam que ele apresenta, ao modo de suas personagens da Tetralogia Lusitana, uma existência marcada por experiências de exílio. Ao prefaciar o livro de Guillén, *O Sol dos Desterrados*, o escritor concebe o exílio como uma *metáfora da condição humana*, pois, para ele,

o exílio pode ser elixir cognitivo, afinamento da consciência e afirmação da estatura do exilado, enriquecimento axiológico, filtro capaz de transformar a dureza do desterro em experiência do pensamento, desafio que põe à prova a capacidade de cada um enfrentar o que nunca enfrentaria no seu país de origem. (FARIA, 2005, p. 11)

Para problematizar as questões suscitadas por Almeida Faria, recorreremos à abordagem de Edward Said (2003), o teórico palestino que, ao ser escolarizado no Cairo a partir do ensino colonial preconizado pela metrópole inglesa, foi impedido desde cedo de falar sua língua materna – o árabe – no colégio onde estudava. A questão da língua foi somente a primeira marca de desintegração do elo que o mantinha preso à terra natal, cuja ruptura se deu quando sua família tornou-se refugiada no Egito. Posteriormente, ao inserir-se no meio acadêmico norteamericano, seus estudos passaram a contemplar a experiência de estar constantemente em fronteira. Essa experiência - como uma marca da sociedade moderna - pode ser verificada tanto no deslocamento de milhares de refugiados sem pátria, na imigração forçada pelos regimes

---

<sup>25</sup> “O exílio só pode ser material estético quando se transforma em exílio interior e metafísico, manifestado através da arte. Se o escritor exilado não produz imperativamente literatura exilada, o escritor sujeito à angústia metafísica do exílio interior dificilmente deixará de recriar seu desamparo existencial através da arte.” (Tradução nossa). A autora desenvolve melhor o tema desse artigo na tese de doutorado: AYBAR-RAMÍREZ, M. D. *Literatura exilada: o espaço em L'agneau carnivore* de Agustín Gómez-Arcos. 2003. Tese. (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara.

totalitários e imperialistas ou até mesmo nas imigrações por motivos de estudo ou trabalho.

Segundo Said, para quem as perdas decorrentes do exílio são supridas mediante um ato de compensação que o exilado estabelece a partir da escritura, “grande parte da vida de um exilado é ocupada em compensar a perda desorientadora, criando um novo mundo para governar.” (SAID, 2003, p. 54). Nesse caso, a atitude estética de produção do material literário corresponde ao preenchimento dos espaços fraturados pelo deslocamento obrigatório responsável pela orfandade do sujeito exilado. O preenchimento desses espaços é concretizado a partir da *consciência contrapontística* do exilado, pois a este é permitido estabelecer um contraponto entre os aspectos das diferentes culturas nas quais está calcada sua existência. Essa consciência de que nos fala Said é fruto de uma vida nômade, que leva o exilado a estar num contínuo processo de negociação, situando-o, concomitantemente, dentro e fora de duas culturas.

Na economia ficcional da Tetralogia Lusitana, o exílio é a forma encontrada pela juventude portuguesa para questionar, além da própria identidade, a identidade de seu país. É o ato de partir para viver à deriva da pátria que constitui a atitude de negação da população jovem de um país em apuros, onde a instabilidade no poder político não evoca um futuro promissor para os filhos do clã de Montemínimo e para seus respectivos amantes. Por isso, assim como André parte para o Brasil numa época em que o país é governado por uma ditadura militar – o que constitui uma grande ironia, se pensarmos que o primogênito se desloca de Portugal depois do fim da ditadura salazarista –, Marta continua em Veneza mesmo depois do retorno de JC a Portugal.

No entanto, a personagem-emblema do desterro que se desenrola na saga lusitana de Almeida Faria é o jovem que foge de casa no momento fatídico da ceia anunciada em *A Paixão*, quando a família senta-se à mesa para ter a última refeição com a presença de todos os seus membros. De acordo com a pesquisadora Lilian Jacoto, “JC despreza qualquer participação no novo poder que se instala no país: só lhe interessa o impossível, e nesse sentido, poetar, viajar a esmo e traduzir outras línguas são as formas encontradas para esquivar-se ao enfrentamento da realidade familiar e social.” (JACOTO, 2005, p. 134).

A função de comissário que JC assume permite que ele projete exílios temporários por meio de seus voos. Voar, nesse caso, é uma maneira do jovem estar constantemente de partida. E não é à toa que o primeiro voo de JC como comissário de bordo da TAP é para Madrid, onde ele percebe do alto a condição do país que saiu da ditadura

franquista em 1975. Verifiquemos, pois, as palavras contidas no discurso missivista de JC, em carta enviada a Marta no dia 14 de Junho de 1975:

É sábado, troquei a praia pela ida a Veneza em espírito, nadarei com as massas amanhã a fim de não me sentir elitista. De Madrid nada vi além da secura que a cerca, a cor de tijolo cozido dos prédios perto da pista, a torre aguçada de uma igreja em Barajas. Parece que Madrid é a sede da contra-revolução, ali estão os nossos líderes do antigo regime e muitos saneados de empresas e governo. Não por isso eu não gostava de lá viver, mas por estar longe do mar que faz bem ao olhar, para não dizer “à alma”. (FARIA, 1987, p. 45)

Se o exílio carrega em si a metáfora da viagem, uma vez que o deslocamento desfamiliariza as percepções do sujeito que viaja de um lugar a outro, podemos afirmar que JC é um representante estrangeiro em solo lusitano. Dado que a partida altera a percepção do comissário de bordo em relação à sua pátria natal, é como se JC enxergasse seu país de forma diferente a cada nova experiência de voo. Ao mesmo tempo em que a personagem avista Portugal do alto, como forma de não se infiltrar na caótica situação que o país atravessa, ele é dotado de um constante olhar estrangeiro em relação à própria terra natal. A viagem modifica o olhar do viajante, por isso JC apresenta um olhar tão crítico em relação aos destinos de sua pátria. Podemos notar que é somente a ausência, o estar fora e a constante partida que o colocam, como a personagem mesmo afirma, “mais perto de uma identificação maior que a dada pelo bilhete de identidade.” (FARIA, 1987, p. 46).

No contexto de *Cavaleiro Andante*, romance que expõe ficcionalmente a situação de Portugal no período de Junho a Novembro de 1975, o leitor toma conhecimento do grande número de retornados que chega ao país logo após a independência das colônias em África. Ao se reportar à difícil situação de Portugal, que mal sabe administrar o que sobrou do processo de descolonização, JC escreve a Marta dizendo que “Lisboa está cheia de refugiados, como na segunda grande guerra, apenas mais visíveis porque de vários tons de pele.” (FARIA, 1987, p. 48). A fala de JC problematiza a conotação política assumida pela palavra “refugiado”, de acordo com a afirmação de Edward Said, para quem “(...) os refugiados são uma criação do Estado do século XX.” (SAID, 2003, p. 54). Neste sentido, o ato político de refúgio na ex-metrópole portuguesa tem na miscigenação a efetiva representação das

trocas culturais ocorridas no âmbito do terceiro império, pois “os vários tons de pele” a que JC alude trazem consigo as experiências de negociação marcadas pela violência e imposição dos colonizadores.

As independências de Angola e Moçambique constituem fatos históricos marcantes de *Cavaleiro Andante*. Em 25 de Junho de 1975, dia da independência de Moçambique, JC conclui sua missiva endereçada a Marta dizendo: “Hei-de sobreviver a este rito de passagem, e conto contigo ao fim da viagem.” (FARIA, 1987, p. 76). Da mesma forma, a namorada de André, ao retornar para Luanda depois de sua estadia no Alentejo, noticia a Arminda no dia 11 de Novembro de 1975 a independência da República Popular de Angola. Ao ser a última colônia a efetivar seu processo de independência – depois das disputas pelo controle do país entre os grupos de libertação –, Vasco Moura (1982) refere-se a Angola “(...) como última parcela destacada do corpo de um anterior mito imperial esvaziado, onde uma das personagens se obstina em ver o lugar da razão militante e da verdade prática de construir alguma coisa.” (MOURA, 1982, p. 38). Trata-se da personagem Sónia, que abdica de sua carreira na área de Letras para se tornar enfermeira, em cuja atuação acreditaria estar sendo útil às demandas de sua terra natal fortemente fraturada pelas guerras coloniais.

Diante da violência dos assassinatos e execuções ocorridas em Luanda às beiras da Independência de Angola, os pais de Sónia decidem se exilar em Portugal. Em missiva do dia 11 de Junho de 1975, Sónia escreve a André e relata como seu pai escapara a uma execução sumária graças à ajuda de um alferes português:

Respondo já a tua carta, na esperança de que estejas ainda em Lisboa para onde os meus pais seguem hoje à noite. (...) Apesar de tudo o que possa suceder por aí, as políticas correm seguramente melhor que cá, onde a transição tem sido mais caótica, para não lhe chamar catastrófica. (...) Os meus velhotes desistiram depois de o pai ter escapado por um milagre a uma execução sumária, ontem, nem por acaso dia dantes chamado da Raça, e agora de Camões, de Portugal e das Comunidades. (FARIA, 1987, p. 35)

Os pais de Sónia ajudarão a compor a grande malta de retornados que, sem terem um local decente para morar, aterrarão suas estacas na areia das praias portuguesas e montarão suas tendas, como JC enfatiza

em muitas missivas onde relata que seus banhos de mar agora se dão junto às massas.

Assim como as personagens da Tetralogia Lusitana vivem a experiência do desterro, há que se ressaltar que no âmbito da moral cristã a humanidade se formou a partir de uma cena de degredo, pois Adão e Eva – ao cometerem o pecado – foram expulsos do paraíso criado por Deus. A existência é considerada o próprio exílio, uma vez que é marcada pela espera do Salvador que trará a redenção aos pecadores. Nesse sentido, o exílio corresponde ao período entre a falta cometida e a redenção, que se dá somente com a morte. A partir desta perspectiva, podemos pensar a existência como punição divina ou o exílio como desgraça.

Contraopondo-se à visão cristã contida no livro do Gênesis, Freud (1986) vai afirmar em *Totem e Tabu* que o “pecado original” propagado pela moral cristã não é decorrente da falta cometida por Adão e Eva, mas antes uma consequência do assassinato do pai realizado pela horda primitiva. Da mesma forma que a refeição totêmica é vista por ele como uma celebração da culpa pela morte do pai primevo, o ritual da missa é considerado a celebração desta mesma culpa, no entanto atravessada pelos fatos que estão no cerne da religião cristã, ou seja, a morte e a ressurreição de Cristo.

Ao passo que Freud (re)interpreta o mito bíblico da cena da expulsão de Adão e Eva do paraíso – ao alegar que a fase da sexualidade infantil marcada pelo Complexo de Édipo constitui a causa do assassinato do homem primitivo realizado pelos filhos da tribo<sup>26</sup> –, Jean-Luc Nancy (1996), em *La existencia exiliada*, afirma que o exílio é constitutivo da existência moderna. O texto do teórico francês vai operar uma reflexão a partir do prefixo *ex*, o mesmo *ex* que integra os significantes *exílio* e *existência*. Segundo ele, é preciso pensar o *eu* como uma partida que nunca acaba. Essa incessante partida – independentemente de desterritorializar o sujeito de sua terra natal –, mantém o *eu* em relação de exílio consigo próprio. Nessa perspectiva, o exílio contém um paradoxo, pois trata-se de uma desgraça que, no entanto, é indispensável à realização do ser. Como o quer Jean-Luc Nancy,

Se trata entonces de pensar el exilio, no como algo que sobreviene a lo propio, ni en relación con lo propio – como un alejamiento con vistas a un

---

<sup>26</sup> Desenvolvemos melhor esta questão no terceiro capítulo desta dissertação, mais precisamente no subcapítulo 3.2, intitulado “O parricídio”.

regreso o sobre el fondo de un regreso imposible - , sino como la dimensión misma de lo propio. De ahí que no se trate de estar “en exilio: el *yo* como exilio, como apertura y salida, salida que no sale del interior de un *yo*, sino *yo* que es la salida misma. Y si el “*a sí*” adopta la forma de un “retorno” en sí, se trata de una forma engañosa: porque “*yo*” sólo tiene lugar “después” de la salida, después del *ex*, si es que puede decirse así. Sin embargo, no hay “después”: el *ex* es contemporáneo de todo “*yo*” en tanto que tal. (NANCY, 1996, p. 37-38)<sup>27</sup>

A originalidade do texto de Nancy consiste em pensar sobre os desdobramentos do exílio físico, que atravessam além da relação do *eu* consigo mesmo, a perspectiva do exílio enquanto asilo ou da língua enquanto exílio, uma vez que cada significante pode transportar uma série de significados. Como nada na língua é estanque, logo há que se pensar no intercâmbio dos significados ao longo de um mesmo significante, fazendo da língua uma instância permeada por contínuos deslocamentos de sentido. No que se refere ao exílio enquanto asilo, Jean-Luc Nancy parte do termo grego “ásylos” – cuja definição indica aquele que não pode se converter em presa – para afirmar que o exílio é o próprio abrigo onde o *eu* mantém sua morada, logo “(...) no puede ser expropiado de su exilio.” (NANCY, 1996, p. 38).<sup>28</sup>

Ao mesmo tempo em que afirma que a condição do sujeito desterrado pode fazer com que este faça do exílio um fetiche, Edward Said acredita que o exilado é sempre *excêntrico*, pois há uma diferença que o torna órfão em relação aos demais. A posição marginal, o estar *fora* do centro - marcados pelo prefixo *ex* - juntam-se à leitura de Jean-Luc Nancy, para quem o sentido do prefixo *ex* do significante exílio é o mesmo do significante existência. Assim, o exílio constitutivo da existência marca também a constante *excentricidade* do sujeito.

---

<sup>27</sup> “Trata-se então de pensar o exílio, não como algo que sobrevém ao próprio, nem em relação com o próprio – como um afastamento com vistas a um regresso ou sobre o fundo de um regresso impossível -, senão como a dimensão mesma do próprio. Daí que não se trate de estar ‘em exílio no interior de si mesmo’, senão ser si mesmo um exílio: o *eu* como exílio, como abertura e saída, saída que não sai do interior de um *eu*, senão *eu* que é a saída mesma. E se o ‘*a si*’ adota a forma de um ‘retorno’ em si, se trata de uma forma enganosa: porque o ‘*eu*’ só tem lugar ‘depois’ da saída, depois do *ex*, se é que se pode dizer assim. Contudo, não há ‘depois’: o *ex* é contemporâneo de todo ‘*eu*’ como tal.” (Tradução nossa e grifos do autor).

<sup>28</sup> “não pode ser expropiado de seu exílio.” (Tradução nossa).

Na economia ficcional da saga lusitana de Almeida Faria podemos dizer, ao modo de Jean-Luc Nancy, que todos os personagens mantêm uma existência exilada. Mesmo que não estejam deslocados fisicamente de seu espaço habitual, eles vivem a experiência de um eu que é em si, ao mesmo tempo, abertura e saída. Seguindo os passos de Freud, que descentrou o sujeito revelando uma parte que lhe é estranha – o inconsciente – e apresentou três níveis de sua constituição psíquica – o ego, o superego e o id –, constatamos que a psicanálise opera com um ser descentrado e, logo, exilado: o sujeito do inconsciente.<sup>29</sup> Nessa vertente, Jean-Luc Nancy aborda uma propriedade de *extranhamento*<sup>30</sup> relativa ao eu, este mesmo eu que Freud ousou descentrar para apresentar uma parcela diversa da consciência (o inconsciente) e que, mesmo desterrado, é capaz de interferir sobremaneira nas ações humanas.

No bojo das discussões evocadas na Tetralogia Lusitana, Marina e Estela vivem exiladas mesmo sem sair de casa, pois a primeira atravessa a vida entre a condição de mãe e esposa casta, passando pela condição de representante da aristocracia falida e de mulher enlutada. No caso de Estela, trata-se de uma personagem símbolo da existência exilada – como o quer Jean-Luc Nancy –, pois a empregada remanescente vive um constante exílio na casa dos patrões. Da mesma forma, os filhos Jó e Tiago provarão que ainda é possível viver em terra lusitana, uma vez que são capazes de suprir as fraturas da identidade portuguesa por meio do sonho e do imaginário.

Ao passo que os miúdos alimentam-se do discurso dos mitos e dos sonhos, Arminda e Samuel agarram-se ao que lhes é mais seguro: a consciência política de que é preciso lutar para que a reforma social de seu país realmente aconteça. A consciência política também é marca de Sónia, a personagem que retorna a Angola e cujos pais refugiam-se em Portugal. Seu namorado, por sua vez, parte para o Brasil enquanto JC perfaz exílios temporários nos céus da Europa. Marta, a judia errante, permanece em Veneza para fugir da falta de oportunidades instalada em Portugal e, sobretudo, para provar que a arte sobrevive ao desterro.

Dessa forma, seja em casa ou em terra estrangeira, todas as personagens de Almeida Faria constituem-se como eus que perfazem

---

<sup>29</sup> Apesar de Freud não ter formulado uma teoria do sujeito, podemos dizer, como o faz Lacan, que a psicanálise tem como objeto de estudo o *sujeito do inconsciente*. Segundo o psicanalista Antonio Godino Cabas, “(...) enquanto o inconsciente é freudiano, o sujeito é lacaniano.” (CABAS, 2010, p. 29)

<sup>30</sup> Este termo, tal como é escrito no espanhol (*extrañamiento*), possibilita uma leitura a partir do sentido do prefixo *ex*, ao contrário do que ocorre no português com a palavra *extranhamento*.

exílios à medida que questionam as ações e os efeitos do próprio ato de existir. E como símbolo da diáspora lusitana, as cartas servirão como meio de comunicação e como expressão do arquivo secreto das personagens ausentes.

## 2.2 AS CARTAS COMO EXPRESSÃO DO ARQUIVO SECRETO

*“Rasguei-me a mim próprio e quis deitar-me fora. Por isso, te deixo este bilhete.*

*Vieste e foste.*

*Não foi por isso que te amei menos.*

*Em mim, não se realizou a tua conjectura sob a ressurreição da carne.*

*Reconhecerás, tu, neste impulso da visão, uma carta de amor?”*

(Maria Gabriela Llansol, em *Ardente Texto Joshua*)

*“Substituir o amor pela carta de amor?”*

(Deleuze e Guattari, em

*Kafka, para*

*uma literatura menor*)

O conto de Edgar Allan Poe (1978), *A carta roubada*, foi objeto de um seminário ministrado por Lacan em Agosto de 1956. Nesse conto, o narrador homodiegético informa ao leitor que uma pessoa muito ilustre recebera uma carta e que, ao estar sozinha em seus aposentos, resolve abri-la quando depara-se com a presença de uma outra ilustre personagem. Presumimos que a pessoa da mais alta classe que recebeu a carta seja a Rainha e que a outra que chega no exato momento da abertura do envelope seja o Rei, uma vez que somos informados de que a honra da ilustre pessoa estaria em jogo, caso essa outra personagem soubesse da existência da carta. Em decorrência da chegada imprevista do Rei, a Rainha fica muito “embaralhada” com a carta nas mãos e, para disfarçar o embaraço, resolve colocá-la em cima da mesa, virada para baixo e com o sobrescrito em cima. Nesse momento, o olhar de lince do ministro, que chega e percebe a confusão, capta o segredo da Rainha. De maneira muito perspicaz, o ministro retira uma carta sem importância do bolso, coloca-a sobre a mesa e se apodera da carta recém aberta.

A Rainha, por sua vez, sabendo que o ministro é uma pessoa não confiável e que, além disso, é o detentor de seu segredo, ordena que a polícia vasculhe sua residência à procura da carta. O delegado de polícia



informa a Dupin – aquele que vai resolver o enigma – que a carta mesmo sendo procurada há dezoito meses, em todas as ausências noturnas do ministro, não pode ser encontrada em sua residência. No entanto, Dupin faz uma visita ao ministro e, de óculos escuros, inspeciona o local. Nesse momento, ele verifica que há um velho bilhete no compartimento de um porta-cartas de cartolina. Dupin tem certeza de que achara a carta roubada. No dia seguinte, ao voltar à residência do ministro para buscar uma tabaqueira que esquecera propositalmente, Dupin – munido de uma cópia com o mesmo aspecto do documento original – apodera-se da carta. Isso só foi possível graças a um incidente previamente armado, que atraiu a atenção do ministro para a rua, fazendo com que ele fosse olhar à janela, enquanto Dupin disfarçadamente efetuava a troca da carta. Depois de resolvida a questão, Dupin entrega a carta ao delegado de polícia e recebe cinquenta mil francos como recompensa.

De acordo com a leitura lacaniana, o conto de Poe deixa entrever que, em detrimento de sua posse, o conteúdo da carta é o que menos importa para a análise do significante. Já que o ato de estar com a carta permite o poder a uma ou a outra personagem, a função de objeto intercambiável que a carta assume possibilitou que Lacan (1978), em *O Seminário sobre a Carta Roubada*, visse no conto de Poe uma estrutura própria do significante. Como o quer Miriam Chnaiderman (1989), em *O hiato convexo*, “a carta é o significante e o lugar que os personagens vão ocupando é determinado por este significante.” (CHNAIDERMAN, 1989, p. 40). Lacan apropria-se do termo *significante* da Linguística de Saussure<sup>31</sup> para declarar que significado e significante não estão numa relação unívoca, pois o significante - no âmbito da psicanálise - mantém relação com outros significantes ao longo da cadeia significante. Nesse sentido, Lacan questiona a estabilidade do signo de Saussure para dizer que a significação nunca é dada *a priori*, mas antes pelo deslizamento do significante ao longo da cadeia. Como não é estanque a relação entre significado e significante, este, por si só, não comporta qualquer tipo de significação.

Se no conto de Poe o que a Rainha pretende esconder a todas as custas é o seu *arquivo secreto*, que uma vez revelado a prejudicaria substancialmente, na Tetralogia Lusitana de Almeida Faria o conteúdo

---

<sup>31</sup> Para Saussure (1972), a língua é um sistema de signos e cada signo é formado pela junção entre significado (o conceito) e significante (a imagem acústica). Lacan problematiza a relação unívoca de Saussure – para quem o significado está para o significante (S/S) – de modo a estabelecer a primazia do significante (S/s).

secreto das cartas é revelado para cada destinatário de modo a desfazer a dor de estar ausente. Em *A carta roubada*, o leitor não toma conhecimento do verdadeiro conteúdo da carta recebida pela Rainha, mas sabe que ela é objeto de poder para quem tem a sua posse. Enquanto isso, em *Lusitânia* e em *Cavaleiro Andante*, as cartas não são objetos de manipulação, mas antes uma maneira de os remetentes, dispersos, tornarem-se presentes por meio das missivas que enviam. De acordo com Emerson Tin (2005, p. 24), algumas referências epistolares da Antiguidade – tais como a de Sêneca e de Cícero – demonstram que a carta tem a função de tornar presente a pessoa que remete a missiva. Desse modo, o vazio da ausência é preenchido com o discurso contido na carta, que torna presente o remetente por meio do ato de leitura do destinatário.

Na Tetralogia Lusitana, Almeida Faria relê a História pela ótica do inconsciente e delega a cada personagem uma condição de sujeito que se revela no ato de escritura das cartas. Nesse sentido, o leitor torna-se *voyer* do projeto epistolográfico do escritor e as cartas figuram como objetos de desejo desse *voyer*, tão ávido por desvendar o *segredo do outro*, conforme as palavras de Marília Rothier Cardoso:

Não resta dúvida de que a atitude tão caracteristicamente vitoriana do *voyer* ainda tem lugar na cena contemporânea, pois, se a psicanálise vai desfazendo a ilusão da profundidade interior, enquanto a mídia simula o desnudamento dos corpos e das almas, permanece insistente o desejo de desvendar o segredo do outro. (CARDOSO, 2000, p. 333).<sup>32</sup>

O “outro” contido na expressão *segredo do outro* pode ser entendido como as personagens, que têm sua complexidade revelada no conteúdo das cartas, ou como o próprio escritor, que imprime suas marcas no texto. No entanto, o trabalho do crítico literário, de acordo com Jean Bellemin-Noël, “só deve levar em consideração o *autor transformado em texto*.” (BELLEMIN-NOËL, 1983, p. 80).<sup>33</sup> Por isso, o inconsciente revelado na Tetralogia Lusitana – por meio da análise das missivas, sonhos e monólogos – é desvelado por meio de uma leitura empreendida a partir dos princípios operacionais discursivos contidos nas teorizações da psicanálise, que permitem des-cobrir aquilo que o texto pretende esconder do leitor.

---

<sup>32</sup> Grifo da autora.

<sup>33</sup> Grifo nosso.

As cartas, como expressão do arquivo secreto das personagens dispersas de Almeida Faria, podem ser lidas a partir do que Michel Foucault (1992) denomina como “escrita de si”.<sup>34</sup> Escrever para o outro, neste caso, é um ato revelador do eu, que viaja etiquetado dentro do envelope e é (re)aberto pelo destinatário no ato de leitura de casa missiva. Assim, as cartas de JC, Marta, Marina, André, Sónia, Estela e Arminda são poderosos veículos de comunicação, ao mesmo tempo em que são palco de um extremado debate político e social que se desenrola em Portugal no período conturbado da mudança de governo. A primeira pessoa que fala nas cartas assume a voz e o ponto de vista de uma coletividade anônima que reflete sobre os acontecimentos da História. Por isso, as personagens que enviam missivas são *dissimuladas*, no sentido de simularem uma subjetividade que, na verdade, não comporta o discurso de um *eu*, mas de um *nós*, já que há representantes de vários grupos da nação que falam nas cartas.

Ainda que as missivas trocadas entre os representantes do clã de Montemínimo e seus amantes revelem um conteúdo subjetivo, os remetentes da saga lusitana de Almeida Faria funcionam como repórteres de seu tempo, uma vez que os relatos integram desde assuntos comezinhos até os dilemas da cena política portuguesa. Ao mesmo tempo em que JC lastima-se pela lentidão do correio da vila – no momento em que retorna à terra natal e passa a remeter cartas para a namorada em Veneza – suas cartas contêm um olhar estrangeiro a respeito da vida pública. Esse olhar de sujeito exilado permite que JC tenha uma nova visão de seu país a partir de um ângulo pelo qual perpassa o olhar crítico-estético de Marta, a judia errante raptada e acolhida em Veneza por Carlo-Italo, um italiano que se revela como uma ameaça ao relacionamento do casal.

A interrogação contida na segunda epígrafe deste subcapítulo<sup>35</sup>, de autoria de Deleuze e Guattari, insere-se no dilema vivido pelos amantes JC e Marta, no qual a namorada não se cansa de enviar cartas-chantagem carregadas de agressividade e de clamores pela presença constante de JC. O teor da revolta de Marta pode ser encontrado em *Lusitânia*, na missiva enviada no dia 12 de Março de 1975: “Reconheço-me feminista, não agressiva ou malfodida – embora ainda não tenha recorrido aos serviços do 'nosso' Mocenigo.” (FARIA, 1986, p. 143) ou então na carta do dia 30 de Março do mesmo ano: “Se um dia decidires

<sup>34</sup> Na verdade, essa expressão deu nome ao título de um artigo de Michel Foucault, publicado em *Corps écrit* (nº 5), em fevereiro de 1983.

<sup>35</sup> “Substituir o amor pela carta de amor?” (DELEUZE e GUATTARI, 2003, p. 58)

deixar essa alapada e vil tristeza, aqui me encontrarás. Senão, não. Com receio de que o meu não não seja suficientemente alto, repito-o em letra garrafal: NÃO. Tua *Marta*.” (FARIA, 1986, p. 152).<sup>36</sup>

Mesmo que Marta diga insistentemente em todas as cartas que anseia pelo encontro com JC, este envia-lhe a cada missiva um sujeito de papel – o sujeito do enunciado – como um ato compensador da sua ausência, de modo a não desfazer o pacto conjugal com a amada. Esse pacto transforma-se num compromisso missivista permeado por cartas que se tornam literatura de viagem nos instantes sublimes em que a judia visita o cenário artístico italiano. Por isso, as missivas de Marta, além de conterem referências a grandes nomes do pensamento ocidental, contêm um itinerário marcado pela experiência estética cultivada em sua Venhattan imaginária. O gosto sofisticado pelos lugares sagrados da arte tem seu eco nos relatos da viajante que percorre várias paragens. Seu ritual viajheiro por Luxemburgo, Roma, Milão e pelos canais inundados de Veneza é posto em evidência nas missivas onde o estético e o biográfico se confundem gerando uma escrita da ausência.

Essa escrita da ausência integra uma *polifonia das distâncias*, uma marca da ficção de Almeida Faria, conforme a concepção de Lilian Jacoto (2005, p. 59). E essa polifonia das distâncias – em que as personagens atuam em espaços distintos – permite um redirecionamento do olhar para o evento revolucionário. Na verdade, esse redirecionamento contribui para a construção de subjetividades que são moldadas no entre-lugar dos caminhos, na experiência de travessia, no ir e vir das cartas. O fluxo das missivas, ao substituir a presença do sujeito e a sua vinda, propicia a formação de uma rede de solilóquios de ausentes para ausentes. A respeito da ausência dos interlocutores que recebem e enviam cartas, Eneida Maria de Souza (2000) considera que

no lugar da presença material do parceiro, constrói-se a imagem do interlocutor nascido das palavras articuladas umas às outras, das relações entre perguntas e respostas e do suprimento da falta pela alegria de receber o envelope sobrescritado pela mão de quem se admira e gosta. (SOUZA, 2000, p. 300).

O fluxo das cartas na malha ficcional da Tetralogia Lusitana de Almeida Faria propicia o “prazer pela posse da palavra do outro” (SOUZA, 2000, p. 301) – para utilizar novamente as palavras de Eneida

---

<sup>36</sup> Grifo do autor.

Maria de Souza –, uma vez que cada destinatário tem para si palavras prontas em envelopes que percorrem a Europa em busca de seu destino final. Nesse sentido, o leitor da saga lusitana assume a mesma atitude das personagens que recebem missivas, já que as cartas – no âmbito da ficção – preenchem os vazios provocados pela distância física entre os remetentes. A arte literária permite que o artista sublime suas pulsões e que o leitor obtenha o gozo por meio da satisfação de seu desejo estético. Ao fim e ao cabo, o leitor torna-se o real destinatário de todas as cartas.

Se a questão estética é premente no gesto do leitor, o é também na ação de JC – que se debate entre o estudo das leis, a arte de poetar, o ato de traduzir, o trabalho de voar e o prazer de escrever para sua amada. Em missiva do dia 21 de Novembro de 1975, endereçada a Marta e contida em *Cavaleiro Andante*, a personagem disserta sobre a linguagem, por isso este e outros capítulos dos dois últimos romances apresentam uma conotação marcadamente metalinguística. As cartas revelam-se como o projeto literário adiado de JC, que produz bons ou maus poemas e declara preferir a linguagem árida das traduções técnicas:

Gostava de ter a coragem, o talento para só escrever poemas, só te enviar poemas, nos quais estivesse dito aquilo, e muito mais, que a custo vou transformando em discurso prosaico. Detesto toda a prosa excepto a do Guimarães Rosa, preciso de me forçar para ser capaz de escrever cartas, prefiro a aridez das traduções técnicas que faço para ganhar e a cuja exactidão me agarro para não sentir nada. (...) A poesia é a única actividade que vale a pena, dando à palavra a sua dimensão grega-alemã de “criação” que inclui as várias artes. Poetar é preciso, viver é somente a condição necessária mas não suficiente para permitir a poesia: viver é um pré-requisito. (FARIA, 1987, p. 159)

A linguagem é problematizada também no capítulo 17 de *Cavaleiro Andante*, onde há a descrição de um *dilúvio de insultos ouvidos por JC numa rua de Lisboa*. Na verdade, há uma série de xingamentos proferidos por um casal, os quais o narrador registra e inclui no projeto epistolográfico de escrever e enviar cartas. Esse capítulo contrapõe-se ao teor poético de algumas missivas trocadas entre os pares românticos da série, deixando de lado todo o lirismo das cartas

de amor para inculcar o grosseiro e o chulo na narrativa. É justamente a personagem-poeta, que trabalha com a plasticidade da língua, o observador de uma situação em que a linguagem é utilizada de forma distinta. Isto certamente leva-nos a crer que se trata de uma grande ironia, uma vez que JC poderia, ele mesmo, se perguntar: seria isto poético?

Entre ironias, rimas e intertextualidades, o pacto conjugal contido nas missivas do casal JC e Marta parece esconder uma informação do leitor: o verdadeiro significado do rapto revelado nas primeiras cartas de *Lusitânia*. No Domingo de Páscoa, dia 14 de Abril de 1974, JC e Marta são raptados por um grupo de árabes à beira do rio Tejo e levados num avião bimotor para Veneza, onde passam a residir na casa de Carlo Italo Mocenigo, um italiano em missão revolucionária na capital lusitana. Ao longo das cartas, o enigma desse rapto não é revelado ao leitor, ao qual não é dado a conhecer a natureza da relação entre o italiano e o grupo de sarracenos que levaram o casal para Veneza. Esse fato, um tanto idílico, agrega-se ao estatuto do relacionamento estético do casal, para quem o conteúdo imaginário e ficcional serve de barreira contra as intempéries da realidade caótica. De início, Marta assume a função de governanta na casa de Carlo Italo, enquanto JC assume o posto de bibliotecário da livraria Mocenigo, até que ele retorne para Montemínimo e passe a ser mais um corpo ausente que alimentará, ao lado de André e Sônia, o fluxo contínuo das cartas de amor.

Ao passo que a Tetralogia Lusitana revela missivas com um elevado grau de erudição, como no caso das cartas de JC e Marta, temos a escrita informal da única remanescente da plebe – a empregada Estela –, que se faz presente pelo discurso de Marina e pelas duas cartas que envia ao marido “Anrique”.<sup>37</sup> A carta enviada no dia 1 de Outubro de 1974 é uma resposta à missiva enviada pelo esposo no capítulo 10 de *Cortes*. Estela escreve num fluxo de pensamentos, sem a utilização de qualquer tipo de pontuação e sem o domínio da grafia correta das palavras. Sua escrita reproduz a fala corriqueira – permeada pela hipercorreção, pelas marcas de oralidade e pela troca de alguns fonemas que a confundem –, demonstrando a falta de escolarização da mulher que foi obrigada a migrar do Norte de Portugal para o Alentejo para trabalhar em casa de família burguesa, prática comum aos habitantes de sua região. Estela, apesar de escrever uma única carta ao marido, não deixa de registrar seu desconforto em relação ao General Spínola, o

---

<sup>37</sup> A primeira carta está contida no capítulo 10 de *A Paixão* e a segunda no capítulo 44 de *Lusitânia*.

presidente do Primeiro Governo Provisório instalado após a Revolução. Embora se trate de um longo trecho, não poderíamos deixar de assinalar a carta que segue abaixo na íntegra:

Monte Mínimo 1 de Outubro 74

Anrique muito estimo que ao receber esta minha carta te vá encontrar de perfeita e feliz saúde na companhia dos nossos filhos que eu ao fazer desta fico bem graças adeus Anrique cá recebi a tua carta e nela vi todo quanto me mandavas dizer mandavas dizer que estavam todos de saúde foi o que mais estimei saber Anrique mandavas me dizer se já tinha tido a carta do banco pois veio na terça feira o beisimeito Anrique mandavas me dizer se já tinha a leveitado uma carta registada pois levanteia e a senhora teina cá ela para me eisplicar agora anda atarefada com medo dessa coisa do Espínola em Lxboa Anrique saberás que ontem andaram acá aos tiros e a senhora contou e disse que só eram comunistas foi quanto fiquei a saber Anrique tambem te vou pedir uma coisa a Ernestina mandou me pedir uma prenda por cauza dos anos dela tu vê se lha compras por agente os dois Anrique o padre no domingo disse na missa que vai aver enleições e cageite debe votar por nossenhor e que ceria que fizessem listas de imãodade e que le dessem uma relassão para ele ler do altar para baixo i o tio Moura disse me para eu te mandar dizer pra tu me mandares daí dizer quanto pago e eu disselhe que tu aí não sabias e ele disseme que desse o que entendesse mas eu não sei fui no domingo de tarde falar com o padre e disse que lhe fizesse o favor de me dare o seu conselho i ele disse me que binte iscudos estaba vem agora quando receberes o dinheiro das uvas vê lá se tomas seitido tenho te dito sempre que não gastes tudo em binho Anrique tens de comprar adobo agora não pago mais nada bou pagar ao padre domingo binte iscudos até já me esçessia de te dizer que aí vai um sesto na camioneta com alguma fruta dos Cantares que a senhora me deu antes que seja levado disse ela agora anda muito minha amiga porque precisa e eu tenho pena dela coitadinha Anrique também aí

vai uma meixinha de castanhas para fazerem aí um magusto Anrique também vai aí uma bolsinha de castanhas que é para o Jacinto i o Artur levarem para o quartel Anrique também junto a este seito vai também um que é para a Joaquina i o Luis pastor Anrique ainda não te disse que o tio Moura disse que não ficaba nem um só dos belhos depois das enleições e que abia de botar nesses que mais falam eu depois te mandarei dizer o rezoltado i com isto tremino muitos cumprimentos aos nossos parentes e muitos beijos aos nossos filhos e tu de mim recebe um saudozo abraço desta tua mulher que se assina

Estela  
a Deus

(FARIA, 1986, p. 134-135)

Como podemos perceber, a missiva da criada abarca desde a preocupação com os filhos que permaneceram com o esposo até o resultado das futuras eleições em Portugal. Mesmo que Estela seja a empregada que mantém um exílio forçado na casa da família burguesa, de onde retira divisas e mantimentos para enviar aos que ficaram, ela não é indiferente aos fatos políticos que a cercam. Ela não entende exatamente o significado dos acontecimentos à sua volta, por isso seu ponto de vista é atravessado pelo olhar de Marina, a representante de uma classe para quem a Revolução lhe roubou a estabilidade de uma condição econômica privilegiada.

Assim como os demais representantes de sua classe, Estela, que vai diariamente da cozinha à casa-dos-engomados, vê o fato revolucionário com ressalvas, pois sua condição não se alterou com o florescer dos Cravos de Abril. Além disso, ela receia que sua situação de mulher subalterna se torne ainda pior e que seu exílio se prolongue por muito mais tempo. No trecho seguinte, na carta contida no capítulo 10 de *Cortes*, Anrique suplica que Estela retorne à sua verdadeira casa: “Estela ochalá tenhas santas Páuscuas as minhas ão de ser tristes sem ti e sem saber quando te ber olha cas nossas filhas mandonte dizer que era melhor se tu biesses de bez para ficar ao berão mesmo quando ingora andes a ganhar melhor prá gente todos lá por esse Alem Tejo quo diabo carregue (...)” (FARIA, 1991, p. 33). Em *Cortes*, apesar de Anrique enviar uma missiva cujo trecho transcrevemos anteriormente, em



*Lusitânia* e em *Cavaleiro Andante*, ele e a mãe de Marta são destinatários que não se tornam remetentes.

Até mesmo Marina, que tem de conviver diariamente com o luto decorrente da perda do patriarca assassinado em *Cortes*, é um membro atuante no itinerário das missivas. Além disso, em *Lusitânia*, a mãe inicia um diário que funciona como um ato terapêutico de enfrentamento do luto. Ela questiona-se sobre a atual conjuntura política, sobre os (des)caminhos a que leva a Revolução e constrói por vezes um autorretrato carregado de autocritica por ser uma mulher que caiu nas rédeas do sistema patriarcal: “Eu não presto para nada, o Francisco nunca quis ensinar-me lavoura, só labores e obra de agulha ficava bem às mulheres. De negócios, de cortiça, da venda dos eucaliptos, das empreitadas da ceifa, da seara do arroz, nada sei, nem tenho vontade de aprender.” (FARIA, 1986, p. 121).

Da mesma forma que as cartas revelam a interioridade e o *arquivo secreto* das personagens diaspóricas da Tetralogia, a escritura do diário por parte de Marina é uma maneira de organização da vida que revela as vicissitudes do eu. O diário é uma escrita do testemunho em que o eu é ao mesmo tempo remetente e destinatário, ao contrário das cartas – que se tornam cartas de aproximação, de distanciamento, cartas-chantagem (como algumas cartas de Marta), cartas-reportagem ou cartas-confissão, de acordo com o destinatário escolhido.

Independentemente de se tratar de um itinerário de cartas iniciado em *Lusitânia* e levado a cabo até *Cavaleiro Andante*, a escritura de Almeida Faria revela a partir desses dois últimos romances uma poética que expõe por meio de sua fragmentação em cartas, monólogos, sonhos e trechos de diário o avesso da cena portuguesa permeada pela instabilidade política e econômica. É, pois, a partir do fluxo missivista que tomamos conhecimento da intimidade das personagens que ousam se revelar para o leitor, principalmente em relação às mortes de André, Francisco e Moisés.



## CAPÍTULO 3

### ASPECTOS PSICANALÍTICOS

#### 3.1 LITERATURA E PSICANÁLISE

*“O nosso duelo sexual, meu querido  
André, tem sido sobretudo isto: tu julgas que o  
inconsciente dirige o mundo, eu  
acho que o mundo nos dirige o inconsciente.”*  
(Sónia, em *Lusitânia*)

A epígrafe acima – retirada de uma carta de Sónia<sup>38</sup>, quando a mesma escreve a André a bordo do avião que a leva de volta para Luanda – demonstra que, além do diálogo com a história, a Tetralogia Lusitana assume uma dicção teórica própria do universo psicanalítico. Por isso, o ato de leitura é tomado aqui como o agente impulsionador de um tipo de interpretação que os quatro romances nos oferecem. Ao dizer que o namorado julga que o inconsciente dirige o mundo, a personagem deixa implícito que não acredita em algo que fuja ao seu controle. Para ela, bem como para o namorado de Arminda – o operário Samuel –, o homem é senhor de si e, por isso, deve ter o controle das suas ações.

Esse pensamento é fruto de uma posição que avalia a sociedade pelo seu poder de ação, não havendo portanto argumentos que justifiquem atos que acontecem à revelia. Sónia, que desde pequena viu as ruas de sua cidade *serem abertas a toque de chicote*, aprendeu a desprezar o inconsciente em favor daquilo que o ser humano realmente conhece, a sua consciência. Para ela, são as ações conscientes as impulsionadoras de mudanças políticas e sociais, como as que são presenciadas em Lisboa e em Luanda na ocasião da Revolução.

A partir de alguns conceitos formulados pela teoria freudiana do inconsciente – e, em alguns casos, pelo respaldo conceitual de Jacques Lacan – investigaremos ecos de um discurso descentrador do eu, onde atua um estágio diverso da consciência como esconderijo de desejos recalcados do ser humano. O trabalho de Freud expôs uma chaga que, desde o advento da psicanálise, nunca mais se fechou. Segundo Roudinesco (2003, p. 68) e Bellemin-Noël (1983, p. 11), o ato de descentrar o sujeito e retirar-lhe a ilusão de ser inteiro em sua plenitude – apresentando a ele a noção de inconsciente – foi, seguida da

---

<sup>38</sup> FARIA, Almeida. *Lusitânia*. São Paulo: Difel, 1986. p. 50.

perda do controle do universo demonstrada por Copérnico e da perda da origem divina do homem, demonstrada por Darwin, a terceira ferida que abalou o narcisismo do homem ocidental.

Esse mesmo homem, cujo eu tornou-se bipartido em decorrência das pesquisas do pai da psicanálise, pode ser encontrado em algumas personagens que percorrem os quatro romances da saga lusitana de Almeida Faria. Tal como afirmou Freud – por meio da releitura do mito de Édipo, de Sófocles, da análise de *Hamlet*, de Shakespeare, da *Gradiva*, de Wilhelm Jensen, ou d'*Os irmãos Karamazov*, de Dostoiévski – a obra literária pode ser um campo profícuo de investigação do inconsciente, no entanto permeada de uma especificidade que a difere da clínica analítica. A historiadora da psicanálise Elisabeth Roudinesco (2003) resume a leitura que Freud fez do parricídio nas diferentes obras investigadas:

(...) diremos que na tragédia de *Édipo* o assassinato do pai é a ação de um desejo inconsciente, que no drama de Hamlet é um ato falho ligado a uma consciência culpada, e que no romance de Dostoiévski é a consequência ao mesmo tempo de uma premeditação e de uma pulsão. (ROUDINESCO, 2003, p. 81)

Nesse sentido, a malha ficcional da Tetralogia é impulsionadora de uma leitura que ora se orienta a partir do abalo da referência paterna ocorrido em *Cortes*, cuja cena do parricídio traz a quebra dos elementos identificatórios dos quais os filhos se alimentam. É justamente na saída do período de latência dos miúdos Jó e Tiago, respectivamente com 12 e 11 anos, que o pai Francisco – assim como o pai da nação – torna-se ausente. *Cortes* vai operar então com esse trauma da morte do pai, que segue até o último romance. Além disso, a saída da criada Piedade abala sobremaneira o narcisismo da mãe, que tem um desfalque na criadagem e é obrigada a colaborar com os serviços da casa.

Dentre os filhos do clã de Montemínimo, a personagem-emblema do Complexo de Castração verificado na Tetralogia é o jovem João Carlos, sujeito castrado pelo pai desde o primeiro romance. Em *A Paixão*, ele assume uma função primordial que metaforiza o seu trajeto pelas quatro narrativas. É ele quem se encarrega do sacrifício de imolar o cordeiro para a Festa da Páscoa, cujo ato reatualiza o acontecimento contido nas escrituras. É justamente à personagem que carrega no nome as iniciais JC que cabe a tarefa de escolher um animal *sem mancha, macho, dum ano, conforme as palavras mandam*. (FARIA, 1988, p. 20).

Na simbologia cristã, JC (Jesus Cristo) é ele o próprio cordeiro “que tira os pecados do mundo”<sup>39</sup>. Se, a JC (Jesus Cristo) é que cabe a tarefa de expiar a culpa dos homens, é porque foi ele quem pagou com a própria vida o assassinato do pai primevo, substituído mais tarde pelo Senhor Deus da religião. O ato de ser ele próprio o cordeiro inscreve-se no sentido de assumir o nome do animal totêmico e, de certa forma, ocupar o lugar do pai – uma vez que o totem nada mais é do que a representação do pai que outrora fora assassinado. O fato de JC (Jesus Cristo) tornar-se, ele próprio, um Deus implica que o cristianismo tornou-se uma religião filial e, conseqüentemente, “não escapou ao destino de ter de livrar-se do pai”, como o quer Freud. (FREUD, 1976b, p. 160)

No momento em que imola o cordeiro, JC pensa sobre o tempo e afirma que “o nosso tempo não chegou ainda, há uma voz distante (...) mas, quando vier a hora, havemos de estar preparados”. (FARIA, 1988, p. 52). Essas são palavras que releem o discurso bíblico num tempo de mudança de governo em Portugal. A sexta-feira da Paixão evocada no primeiro romance – e todo o referencial judaico-cristão que ela carrega – funciona como uma metáfora da espera. Espera pela ressurreição do Cristo que se traduz, levando-se em conta o panorama repressor da Ditadura, no anseio da liberdade trazida pela democracia. A busca pelas liberdades tolhidas pelo governo de Salazar e de Marcello Caetano é assunto da ordem do dia na pauta das reuniões da juventude portuguesa universitária, representada na Tetralogia pelos filhos André, JC, Arminda e pelos seus respectivos amantes.

Ao levar a discussão para o seio da família, no momento em que ela está reunida à mesa para participar de sua última ceia<sup>40</sup>, JC rebela-se contra a ordem paterna, fato que provoca a crise da autoridade, como assinalada por Lilian Jacoto (2005). Apesar de fazer-se humilde ao ser atacado pelo pai por suas atitudes de protesto no Dia do Estudante, JC não se conteve e deixou que seus desejos de infância viessem à tona naquele momento. Lembrou-se de um duro tapa que seu pai lhe dera numa de suas brigas com o irmão mais velho e, já de partida, lembrou-se de que este era um desejo de infância: “(...) não entendia os gritos senão como agoiro, aviso, havia cenas semelhantes, ou apenas planos, *desejos*

---

<sup>39</sup> Fazemos referência, aqui, às palavras da liturgia da missa, o ritual católico de celebração da morte e ressurreição de Cristo.

<sup>40</sup> Trata-se da última ceia em que estão presentes todos os membros da família. Assim como a cena da imolação do cordeiro, esta cena também reatualiza o texto bíblico no contexto do calendário litúrgico-cristão marcado pela Semana Santa em decurso.

*delas, desde a infância (...)*”<sup>41</sup> (FARIA, 1988, p. 132). Esse desejo de infância demonstrado na atitude de deixar a casa vem à tona quando a personagem tem o seu narcisismo abalado. JC é o maior representante da metáfora do desejo, pois a sua busca pelo gozo vem desde o Complexo de Édipo, uma etapa da sexualidade infantil (inconsciente) em que o menino apresenta o desejo de livrar-se do pai para possuir a mãe.

Logicamente, o sentimento de rivalidade que o menino experimenta em relação à figura paterna no Complexo de Édipo tem um desfecho marcado pela retaliação do pai, que o proíbe de desejar a mãe sob a ameaça de castração. De acordo com Freud, o Complexo de Castração põe um término no Complexo de Édipo e o menino, por sua vez, é obrigado a reprimir seu desejo incestuoso para, apenas mais tarde, satisfazê-lo por meio da busca de objetos não incestuosos. O papel do pai é o mesmo, “tanto no *Complexo de Édipo* quanto no *Complexo de Castração*, ou seja, o papel de um inimigo temível dos interesses sexuais da infância.” (FREUD, 1986, p. 157).<sup>42</sup> JC é, então, o filho castrado que alimenta um desejo edipiano oriundo da infância e um sentimento marcado pela ambivalência<sup>43</sup> em relação ao pai.

Em missiva do dia 18 de Abril de 1974, contida em *Lusitânia*, André escreve a JC dando detalhes da morte do pai. É interessante notar que JC já tomara conhecimento da morte do patriarca na carta endereçada por Marina, no entanto, na carta de André os fatos são relatados sob uma nova perspectiva – a do jovem primogênito que relata o assassinato na ótica do oprimido, expondo a situação de miséria dos empregados das terras da família. Nessa mesma missiva, André conta a JC que conhecera a amante de Francisco no enterro do pai e que, no dia seguinte, fora visitá-la na mesma casa onde ambos se encontravam. André relata que sentira *inveja do Velho*, tamanha a beleza da garota que dormia com o patriarca. Em resposta, JC escreve ao irmão no dia 28 de Abril e declara um sentimento dúbio, pois ao mesmo tempo em que se excita com a ideia de conhecer a mulher que propiciava prazer ao velho, demonstra ojeriza pela amante. A partir desta ambivalência, Lilian Jacoto acredita que

subjaz, no discurso do filho [JC], uma mágoa edipiana que sua consciência pressente, como se o ponto mais obscuro de sua repulsa ao pai fosse

---

<sup>41</sup> Grifo nosso.

<sup>42</sup> Grifo do autor.

<sup>43</sup> A ambivalência pode ser conceituada como uma mistura insolúvel de amor e ódio.

justamente o fato de Francisco tê-lo tão violentamente castrado para, ao fim e ao cabo, negar o prazer à mãe, sepultando a sexualidade da esposa. (JACOTO, 2005, p. 76)

A mágoa edípiana de que nos fala Jacoto será um dos elementos desnordeadores da família, uma vez que ela é o impulsionador da fuga e do exílio de JC. Além disso, o Complexo de Édipo é responsável por suscitar o desejo da morte do pai, para que o filho ocupe o seu lugar na ordem familiar. Na última ceia da família, JC se vai porque teve seu narcisismo ferido ao rivalizar-se com o pai. Na cena do almoço descrita em *Cortes*, o pai está ausente porque foi assassinado pelos empregados. Além de conter em si uma questão de ordem social – a miséria dos trabalhadores – o assassinato do pai contém um desejo de morte oriundo do Complexo de Édipo, o que assinala que o desfalque verificado em ambas as refeições (a fuga de JC na última ceia e a ausência de Francisco no almoço narrado em *Cortes*) tem uma motivação essencialmente edípiana.

A cena do almoço, em que a família espera por Francisco, que tarda e não chega, pode ser lida na Tetralogia como a refeição totêmica descrita por Freud em *Totem e Tabu* (1986, p. 168). De acordo com ele, essa refeição ocorre num dia especial – trata-se de uma festa marcada pelo sacrifício do animal totêmico –, uma vez que há a quebra do interdito, pois é o único dia em que é permitido matar o totem. Essa celebração reatualiza a memória de algo ocorrido em tempos primitivos: o assassinato do pai pelos filhos da tribo. É, portanto, um ritual de expiação da culpa pela morte do pai. Alimentar-se do animal totêmico em comunhão com os membros do mesmo clã, nesse caso, perfaz a refeição da horda primitiva em que, após terem assassinado o pai, todos os membros da tribo alimentaram-se do seu corpo. Por isso, o lugar ocupado pelo totem é o lugar que outrora fora ocupado pelo chefe, o pai.

Como o pai não comparece para o almoço descrito no capítulo 39 de *Cortes*, sua presença é posta como ausência – tal como o inconsciente freudiano –, por isso a matriarca decide não esperar pelo pai, que *está a demorar demais*. Ainda que André recrimine uma possível ordem de espera da mãe com o seguinte questionamento, “Papar sem o pai é crime de lesa majestade?” (FARIA, 1991, p. 91), o pai é a todo momento lembrado até que o feitor entre na casa e noticie que Francisco fora rendido pelos trabalhadores. À exceção da ausência de JC, a refeição é marcada por uma falta que só pode ser ocupada, à mesa, pelo pai, que se faz presente enquanto memória. O caráter inconsciente da refeição

totêmica pode ser demonstrado pelo fato de nenhum membro da família saber que o pai, na verdade, já está morto e que, por isso, aquele almoço é um ritual de celebração da sua memória.

Se o grande tema de *Cortes* é o assassinato do patriarca, *A Paixão* é embebida do fogo que alastra e faz queimar a plantação de Francisco. Enquanto ele delicia-se em prazeres sexuais com a amante, *mulher nova, de vinte anos*, o fogo arde. O mesmo desejo sexual que faz o pai desprezar a esposa em favor da mulher mais nova em plena Sexta-feira da Paixão constitui o próprio *fogo da paixão*. O mesmo fogo que destrói o laço de fidelidade com Marina acarreta a destruição da plantação dos Cantares. No entanto, Francisco só toma conhecimento do incêndio em suas terras no momento em que, ao sair da casa paga à amante, encontra-se com o barbeiro que lhe pergunta se o fogo já se extinguiu. É interessante notar que não é concedido a Marina desvencilhar o prazer do ato reprodutor, como acontece com a amante de vinte anos, mulher que leva uma *má vida*, conforme as palavras de André. Por isso, até o quarto romance da série, *Cavaleiro Andante*, a viúva enlutada sente a falta de Francisco como o *pater familias* e não como o objeto de prazer da mulher. A relação mantida pelo casal é própria de um modelo de família em que o desejo edipiano da mulher – o falo – só pode ser assegurado mediante um contrato matrimonial, mas nunca fora dele.

O lugar ocupado pela mãe na ordem familiar da classe latifundiária é evocado por Marina, no capítulo 9 de *Cavaleiro Andante*, quando a mesma dá prosseguimento ao seu diário iniciado em *Lusitânia*: “Casei para deixar a casa de bonecas onde minhas irmãs e eu passávamos parte do tempo à janela à espera de ver passar pretendentes, e o resto do tempo era dedicado ao ponto-de-cruz, bordado, croché, tanta coisa estúpida, tanto sonho inútil.” (FARIA, 1987, p. 31-32). No mesmo capítulo, Marina discute com a filha por causa do namorado Samuel e Arminda ataca-lhe ao se reportar a algo de profundo desconhecimento da mãe:

(...) discutimos por causa desse Samuel que a namora, a discussão já chegou ao ponto de ela me atacar que eu se calhar nunca tivera orgasmo, caí em mim, ia a bater-lhe, a mão parou no ar e acabei por lhe pedir, vencendo preconceitos e pudor, que me explicasse o que isso fosse: eu explico, avisou ela, mas vais ficar muito chocada. (FARIA, 1987, p. 31)



O fato de a sociedade, e em especial a tradicional família burguesa, negar o desejo à mulher e conseqüentemente o gozo – a satisfação desse desejo – tem origem no Complexo de Édipo, quando o ideal do ego descrito por Freud (o superego) apresenta a missão de reprimir o Complexo e frear a realização dos desejos incestuosos da criança. Para que a repressão aconteça, o superego assume a força do pai e o substitui ao longo de toda a vida do sujeito. Nesse sentido, como assegura Freud (1976a), em *O ego e o Id*, o superego é uma consequência do Édipo e surge de uma identificação com o pai, o modelo tomado de empréstimo à consciência: “O papel do pai é exercido pelos professores e outras pessoas colocadas em posição de autoridade; suas injunções e proibições permanecem poderosas no ideal do ego e continuam, sob a forma de consciência (*conscience*), a exercer a censura moral.” (FREUD, 1976a, p. 51-52)<sup>44</sup> Por isso, ainda que a posição submissa de Marina seja fruto de uma censura moral da sociedade, que tolhe os desejos da mulher, ela tem suas origens na autoridade paterna oriunda do Complexo de Édipo. Ao fim e ao cabo, assim como a castração dos filhos decorre da supremacia do pai na fase edipiana, a negação do desejo de Marina também é fruto de uma moralidade social respaldada na ordem paterna mantida pelo superego. Isso comprova a asserção freudiana de que todos os preceitos éticos da sociedade têm origem na vontade do pai.

A moralidade imposta pelo pai tem seus ecos na figura do professor de Jó que ministrava aulas de Moral antes da revolução. No capítulo 31 de *Cavaleiro Andante*, o miúdo lembra-se de ter ficado de castigo em decorrência do padre-professor ter descoberto seus desenhos de *mulheres imorais*. Assim como Jó, de doze anos, seu irmão Tiago, com onze, também está deixando o período de latência para ingressar na fase adulta. Na malha ficcional da Tetralogia Lusitana, ambos experimentam as mudanças da adolescência justamente no período traumático da perda do pai e da do eguariço Moisés, a quem eram muito ligados.

No capítulo 12 de *A Paixão*, Jó tem um sonho em que é castrado pelo professor, que lhe recolhe uma revista e a mostra a toda a turma. Da mesma forma, no próximo capítulo do mesmo romance, Tiago acorda banhado em lágrimas por ter se lembrado de uma cena de sua infância, quando estava a brincar na praia com a prima, agarrando-lhe nas pernas para investirem contra as ondas. Nessa cena, o pai mostra toda a sua supremacia, incitando o filho com violência para que se despisse e lhe

---

<sup>44</sup> Grifo do autor.

mostrasse o órgão genital. Trata-se de um evento castrador para o filho que está a descobrir o prazer sexual justamente no momento marcado por sua entrada na adolescência:

- olha práquilo, até parece que tem a esconder qualquer coisa
  - pois tenho
  - tem o quê, mostre lá?
  - tenho pois
  - atã mostre lá
  - ã mostrô
  - não tem mas é nada
  - ã é prôs outros verem
  - o quê? esse berloque ou lá que é?
  - qual berloque?
  - então se não é mostre
  - mostre o pai o seu antes
- (FARIA, 1988, p. 47-48)

No desfecho da cena, Tiago é suplantado com um tapa do pai, que lhe despe e lhe mostra toda virilidade e força com a qual age contra quem ousa rivalizar-se com ele. Além disso, Tiago é atormentado em todos os romances pela imagem castradora do lobo devorador que tem os contornos do pai. O lobisomem com o qual o menino sonha é fruto de uma lenda que faz o ser meio bicho meio homem ter de esperar treze anos para que o feitiço tenha fim. Por isso, *Tiago tem pena dele*, como o leitor fica a saber por meio da fala do narrador heterodiegético situada no capítulo 14 de *Cortes*. Nesse capítulo, o conteúdo manifesto do sonho de Tiago registra que o pai tenha tomado um copo de veneno que se encontrava na sala do piano e que “deitaram-no em exposição, câmara ardente, falta-me coragem para encarar a mãe, vêm dar-me pêsames, (...) as mulheres fingem que rezam, doidas por me beijarem, tadinho do orfãozinho, estou deitado ou de pé? Como é?” (FARIA, 1991, p. 40).<sup>45</sup> Como o parricídio é anunciado apenas no final do mesmo romance, o conteúdo latente do sonho antecipou ou previu um acontecimento. Aquilo que o miúdo Tiago temia que acontecesse será

---

<sup>45</sup> No capítulo 13 de *Lusitânia*, o leitor fica a saber que Tiago sonha novamente com o lobisomem no dia 26 de Abril de 1974. Eis a descrição do narrador: “Ontem foi acordado aos gritos por Jó: revolta das tropas, faltamos à escola. Hoje voltou a dormir pouco, o lobo *com cara de pai* veio lambe-lhe a orelha de novo, com ternura, paciência, sofrimento, apesar disso metendo medo, tanto que Tiago acabou por gritar para o espantar. (FARIA, 1986, p. 47). Grifo nosso.

anunciado no capítulo 42: o assassinato do pai pelos trabalhadores dos Cantares.

A imagem do lobisomem continuará a se fazer presente nos sonhos de Tiago, mesmo após a morte do pai. Como o quer Lilian Jacoto,

ao longo da Tetralogia percebe-se que o benjamim se evade da realidade opressora em que vive através dos devaneios que o levam sempre para um ambiente grutesco ou ctônico: ora ele se esconde nas caves escuras da casa, ora se reporta para viagens verneanas ao centro da terra. (JACOTO, 2005, p. 106).

Conforme assinala Lilian Jacoto, o pequeno alimenta-se da história do professor Lidenbrock, do conto de Júlio Verne, *Viagem ao centro da terra*, de onde o escritor Almeida Faria compõe o imaginário da personagem. Nesse caso, o livro pelo qual Tiago sublima o trauma da morte funciona, ao mesmo tempo, como uma forma de compensação para a perda do pai. É interessante notar, sobretudo, que a personagem central da história de Júlio Verne é um professor, a cujo encargo Freud (1976a, p. 51-52) atribui uma indentificação com a autoridade paterna.

O título do livro demarca, em si, um refúgio ao centro, ao útero da terra, uma metáfora para o próprio útero materno no qual Tiago deseja se imiscuir. Trata-se da procura pelo “objeto perdido” em cujo estágio tentamos nos reencontrar inconscientemente ao longo de toda a existência. De acordo com a afirmação de Philippe Willemart, “(...) o gozo, absoluto, porque impossível de ser vivido, vem do passado, mas, perdendo essa dimensão temporal, perdura numa espécie de presente contínuo, condicionando nossa vida.” (WILLEMART, 1995, p. 38). É justamente a procura pelo aconchego no útero materno que move inconscientemente Tiago e o faz partir em busca do gozo impossível que a obra literária pretende suscitar.

Segundo Willemart (1995, p. 34-35), Freud acredita que as escolhas de um artista correspondem a motivos psíquicos inconscientes que visam à Coisa<sup>46</sup>, o “objeto perdido”, que corresponde à experiência maior de gozo. O vazio deixado pela Coisa, assim como pode ser preenchido com a satisfação dos desejos da nossa vida, também pode ser preenchido com a escritura. A obra literária, ao mesmo tempo em que guarda a memória do gozo supremo, propicia que o escritor sublimine

---

<sup>46</sup> (ou *Das Ding*). Trata-se do nome laciano para o objeto perdido de Freud.

suas pulsões e que o leitor participe do prazer estético como barreira última para a morte.

Willemart, ao apontar que “o artista, fabricando sua obra, imita certamente o deus bíblico” (WILLEMART, 1995, p. 103), expõe a importância da linguagem no processo de criação. Se o verbo pertence ao ato de criação de Deus, o escritor o utiliza no seu processo de escritura para repetir simbolicamente por meio da linguagem a sensação imaginária do gozo absoluto. Na clínica analítica, a psicanálise utiliza-se desse mesmo verbo no seu método catártico instrumentalizado pela fala, com o objetivo de desvendar o inconsciente. Pensando de forma análoga, ler, neste caso, implica em encontrar o “inconsciente do texto” (BELLEMIN-NOËL, 1983, p. 95) – guiando-se pelo princípio de prazer que subjaz ao ato de leitura de uma obra literária.

Da mesma forma que o miúdo Tiago nutre-se do prazer propiciado pela leitura do conto de Júlio Verne, as demais personagens da Tetralogia farão do motivo da viagem – mais precisamente do exílio – um constante emblema para superarem os desafios impostos pela situação caótica do país. Nesse sentido, o título *Viagem ao centro da terra* circunscreve um itinerário imaginário que Tiago perfaz para suplantar a crise da autoridade paterna, evidenciada a partir da ação homicida dos trabalhadores dos Cantares.

### 3.2 O PARRICÍDIO

*“A notícia da morte do pai foi para mim o maior abalo da minha vida.” (JC, em Lusitânia)*

O diálogo que Freud estabelece com a Antropologia é um fato evidente em *Totem e Tabu*, obra central para o estudo do elemento (des)norteador das quatro narrativas de Almeida Faria: a morte do pai noticiada em *Cortes*. Seu assassinato ocorre no dia 13 de Abril de 1974, tempo ficcional circunscrito pelas ações do Movimento das Forças Armadas para depor o substituto de Salazar, o professor Marcello Caetano. Nesse sentido, o parricídio imerso na obra literária re(a)presenta no seio da família do Alentejo a deposição da autoridade ocorrida no seio do poder político. Por isso, o tema da morte do pai na Tetralogia Lusitana é o ponto de convergência dos discursos da história e da psicanálise. A historiadora e psicanalista Elisabeth Roudinesco (2003), em *A família em desordem*, afirma que

a família não é apenas assim definida como sendo o filtro de uma força essencial à civilização, como de acordo com a tese do assassinato do pai e da reconciliação dos filhos com a figura dele, é julgada necessária a toda forma de rebelião subjetiva: dos *filhos contra os pais, dos cidadãos contra o Estado*, dos indivíduos contra a massificação. (ROUDINESCO, 2003, p. 91)<sup>47</sup>

A importância da família como geradora de uma revolta subjetiva que se reflete na postura dos cidadãos contra o Estado – conforme alega Roudinesco (2003, p. 91) – foi a força motriz do golpe de misericórdia dado ao pai por ocasião da Revolução Francesa de 1789. A insurreição contra o poder do rei reverbera-se numa negação contra o poder de Deus e, logo, contra o poder mantido pelo pai. Ao longo de toda a história, esse poder foi questionado, como ocorre no momento da crise da autoridade imposta pelos Cravos da Revolução, quando a nação portuguesa é obrigada a repensar, além da própria identidade, a sua imagem mítica projetada na história dos grandes impérios. A aura de um povo dependente da riqueza gerada nas colônias de além-mar, num tempo em que o império se desfaz para dar lugar a uma economia de mercado, revela-se no momento em que a capital se enche de vitimados com suas tralhas e traumas de guerra.

Tudo aquilo que ficou marcado na História será vivido pelas personagens de Almeida Faria, inclusive a perda do chefe supremo da nação, metaforizada pelo assassinato de Francisco no âmbito do clã do Alentejo. Para investigar como esse assassinato apresenta uma dicção própria do tema do parricídio – tal como o concebe a psicanálise –, partiremos da interlocução esboçada entre a teoria freudiana e a Etnografia, verificada em *Totem e Tabu*.

No subcapítulo 3.1 já lançamos algumas pistas com o intuito de introduzir a questão do parricídio, segundo a formulação do pai da psicanálise. De acordo com ele, a constituição da família está fundada em dois elementos principais: a culpa pela morte do pai e a lei moral que prevê a proibição do incesto. Esses elementos justificam o título de sua obra, *Totem e Tabu*, uma vez que o totemismo está ligado à criação de um substituto cuja finalidade é trazer a memória do pai assassinado, ao passo que o tabu refere-se ao interdito da endogamia.<sup>48</sup> O objetivo maior

---

<sup>47</sup> Grifo nosso.

<sup>48</sup> A endogamia significa a manutenção de relações sexuais entre os membros de uma mesma tribo.

do livro de Freud é encontrar uma fenda onde está armazenada, desde sempre, a supremacia do pai. Assim que descortinou a noção de inconsciente a partir dos seus estudos sobre a neurose, ele já a descobriu: essa fenda é o próprio inconsciente. No entanto, Freud vasculha a História para explicar como a espécie humana passou da endogamia para a exogamia totêmica, ou seja, para a proibição das relações sexuais entre os membros de um mesmo clã.

Parafraseando uma afirmação do historiador Peter Gay (1989, p. 167), podemos dizer que a História e a psicanálise vasculham causas no passado e, portanto, são ciências da memória. Quando Freud constrói o instrumental teórico de *Totem e Tabu*, ele alcança a (suposta) origem histórica do totemismo, explicando-o a partir de uma das etapas do desenvolvimento sexual infantil inconsciente: o Complexo de Édipo. Segundo ele (1976b, p. 145), numa época primitiva, o pai tinha para si todas as mulheres do clã e isso despertou o ódio dos filhos que, ao serem castrados ou expulsos da tribo,<sup>49</sup> eram impedidos de praticar a endogamia. Num ato de revolta, os filhos assassinaram o pai e devoraram-no cru, “como uma tentativa de assegurar uma identificação com ele, pela incorporação de um pedaço seu”. (FREUD, 1976b, p. 101). O assassinato contém em si, nesse caso, uma ambivalência, pois ao mesmo tempo em que os filhos sentem ódio do pai e o matam, eles o têm como modelo e querem ocupar o seu lugar.

Diante da culpa do homicídio, os filhos instituíram então os dois principais interditos do totemismo: a proibição do incesto – de ordem matrilinear – e a proibição de matar o totem, uma vez que este se tornou o substituto ou a própria representação do pai primitivo. Freud vai além e declara que a criação de Deus no âmbito das religiões monoteístas é posterior à existência do totem e está calcada na expiação da culpa pelo assassinato do pai imemorial. Por isso, a morte de Cristo – tal como é relatada no Cristianismo – foi uma maneira de expiar a culpa pela morte do pai, fazendo com que o próprio Cristo, ao se tornar um deus por meio da ocupação do lugar do Deus supremo (o pai), realizasse o desejo recalçado do Complexo de Édipo.

No âmbito da Tetralogia Lusitana, o pai Francisco aparece inúmeras vezes como o filho culpado pela incompetência em administrar a fortuna do avô, o *fundador da gens, da tribo, o chefe deste clã*. (FARIA, 1988, p. 64). Nesse sentido, o pai é ao mesmo tempo o

---

<sup>49</sup> Freud afirma no seu ensaio “Moisés, o seu povo e a religião monoteísta” que a circuncisão, no âmbito da religião judaica, é um substituto simbólico da castração.

filho castrado e o castrador que imprime sua supremacia aos filhos. Dentre eles, JC é o que se rebela contra a ordem paterna, como é anunciado ao leitor no capítulo 45 de *A Paixão*, quando JC foge de casa e vai ter com a namorada Marta:

(...) voltar para casa não, ou só de madrugada, para pegar nas coisas, antes que estivessem levantados, algum dinheiro e a mala, partir no comboio da manhã para Lisboa, ia dormir ali, um torpor invadia-o, o sono conquistara-o, o cansaço, ia dormir e de manhã fugir e libertar-se, 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 ideia, correr o perigo, aceitar o risco, o anonimato e a clandestinidade (...) (FARIA, 1988, p. 134)

Nesse trecho, o desejo de JC de libertar-se das amarras e imposições da família se confunde com o desejo da juventude portuguesa de livrar-se da velha ordem ditadora. O anonimato e a clandestinidade a que a personagem alude seria o preço a ser pago pelo desligamento em relação à família e pela luta em favor da liberdade do seu país. Luta esta que custou à História a morte, a repressão, a censura, o degredo e a tortura daqueles que se rebelaram contra o sistema salazarista.

O questionamento suscitado por JC ergue-se contra a tradição latifundiária da qual Francisco é o fiel representante. A propriedade dos Cantares, bem como a casa da família, situa-se numa região onde a questão da posse da terra é extremamente problemática. Fomentar uma estrutura fundiária num tempo em que uma malta de trabalhadores carece de terras para plantar tornou-se um fato insustentável no Alentejo. Por isso, o parricídio – ainda que situado como um conceito psicanalítico – assume uma conotação marcadamente social.

A função de Francisco, como o chefe de um grupo familiar aristocrático, é delegar o nome – assim como é instituído no brasão da família – e o seu patrimônio aos filhos. A manutenção e a consequente partilha dos bens é um fator preponderante para a constituição desse tipo de ordem familiar. Elisabeth Roudinesco considera que o pai assume funções mediadas pelo uso da linguagem, uma vez que “o lugar atribuído ao verbo tem como efeito ao mesmo tempo reunir e cindir as duas funções da paternidade (*pater e genitor*), a da nomeação e a da

transmissão do sangue ou da raça.” (ROUDINESCO, 2003, p. 23).<sup>50</sup> Nesse ínterim, Lacan atribui grande importância à função *pater*, por meio da metáfora paterna do nome-do-pai.<sup>51</sup> Para o psicanalista, o Complexo de Édipo é tido então, como um ato de nomeação, em que o pai delega seu nome à criança permitindo que ela adquira a própria identidade.

A função simbólica da nomeação exercida pelo pai “realiza para o sujeito os atos de nomear e de *interditar* (...)”<sup>52</sup> (AZEVEDO, 2001, p. 63), como afirma Ana Vicentini de Azevedo (2001), em *A metáfora paterna na psicanálise e na literatura*. A imposição da lei exercida pelo pai assume, nesse caso, a interdição do incesto na ótica de Freud. O interdito aparece na expressão cunhada por Lacan (*nom-du-père*), onde a homofonia entre os termos *nom* (nome) e *non* (não) indica que na própria expressão está contida a lei da proibição.

Lacan relê o mito de Édipo a partir da formulação de Freud e questiona o assassinato do pai primitivo da maneira como é explicada em *Totem e Tabu*: “Tal como se enuncia, não mais no nível do trágico, com toda a sua leveza sutil, mas no enunciado do mito de *Totem e Tabu*, o mito freudiano é a equivalência entre o pai morto e o gozo.” (LACAN, 1992, p. 116). Ele é categórico quando afirma que o pai já está morto, portanto a interdição primária do gozo – a posse da mãe – descende dessa morte. O desejo recalcado do complexo de Édipo não é um ato motivador do assassinato do pai, uma vez que a interdição desse desejo, e logo do gozo, é fundada a partir de sua morte. Ainda segundo Lacan (2008, p. 34), o mito de que Deus está morto, resultante do encontro do pensamento de Freud e de Nietzsche, é uma forma de luta contra o Complexo de Castração.

Ainda que o psicanalista nunca tenha falado do Complexo de Édipo a não ser sobre a forma de uma metáfora paterna, Freud já havia enunciado no texto de *Totem e Tabu* que “segundo a visão do homem primitivo, uma das partes mais importantes de uma pessoa é o seu nome.” (FREUD, 1986, p. 104). Conforme nos assegura Ana Vicentini de Azevedo, é justamente o nome que configura a patrilinearidade na visão das Ciências Sociais, uma vez que é por meio da linhagem paterna

---

<sup>50</sup> Grifo da autora.

<sup>51</sup> Do francês *nom-du-père*. De acordo com Elisabeth Roudinesco, Lacan acredita que “a transição edipiana da natureza para a cultura efetua-se da seguinte maneira: sendo a encarnação do significante, por chamar o filho por seu nome, o pai intervém junto a este como privador da mãe, dando origem ao ideal do eu na criança.” (ROUDINESCO e PLON, 1998, p. 542)

<sup>52</sup> Grifo nosso.



que são transmitidos os bens simbólicos e materiais de muitas sociedades.

Na esteira da Tetralogia Lusitana, o assassinato do pai é a condição do gozo – tal como estabelecido por Lacan –, pois permite a satisfação de um desejo de morte mantido pelos empregados. Da mesma forma, a fuga de JC é uma postura de negação da autoridade do pai no momento em que as ideias esquerdistas se chocam com os interesses da aristocracia. Na missiva endereçada à mãe na véspera da Revolução, JC acaba por afirmar o seguinte:

Não posso mentir nem ocultar metade da verdade: dava-me mal com o Pai, sempre achei que me olhava com desconfiança por não aceitar os seus padrões, por ter imaginação, por não querer aí ficar, por não ser dogmático, ou melhor, fanático, em relação àquilo em que acredito. (FARIA, 1986, p. 40)

A onda de manifestações ocorridas em Portugal às vésperas do movimento que pôs fim à ditadura atesta que ainda vigorava uma velha ordem. Se a nação, a essa altura, ainda ousava manter um sistema de produção de base feudalista calcado no latifúndio, logicamente o patriarcado haveria de se enfraquecer. A permanência de uma ordem secular mantida em Portugal até a década de 1970 pode ser percebida nos capítulos em que aparece a figura do feitor da herdade de Francisco. Essa figura, como remanescente de uma sociedade escravocrata, tinha a função de zelar pela ordem estabelecida pelo patrão, o “paizinho”. Quando os Cravos da Revolução florescem e a reforma agrária torna-se uma realidade, o pai-patrão será substituído pelo coletivismo das cooperativas de produção agrícola e a função do feitor se extinguirá.

No momento em que André, Jó e Tiago acompanham o feitor e encontram o pai morto e desfigurado pela atitude violenta dos empregados, que renderam o pai e o maltrataram até a morte, o narrador informa ao leitor – no capítulo 42 de *Cortes* – que “o feitor repete sempre *pobre paizinho* dos meninos, que irá ser de mim sem o patrão Francisco?” (FARIA, 1991, p. 98).<sup>53</sup> A indignação do feitor vai ao encontro da tradição de um sistema onde Francisco é o pai, o patrão e o protetor dos seus empregados, mesmo que as relações de trabalho sejam marcadas pela exploração do dono dos meios de produção.

---

<sup>53</sup> Grifo nosso.

A morte do pai é um evento traumático para os miúdos Jó e Tiago, que não entendem claramente o significado social daquele assassinato. A ação homicida dos trabalhadores é, ao mesmo tempo, sentida como um ato desolador para Jó e André e como um ato libertador para o pequeno Tiago. A ameaça de castração imposta pelo pai, por meio da figura perturbadora das visões de Tiago, encontra seu desfecho com a morte de Francisco. A posição ambivalente do caçula em relação ao crime, no momento em que descobre o rosto pálido do pai, pode ser atestada por meio de seu questionamento: “(...) acabou-se o lobisomem?” (FARIA, 1991, p. 98).

Apesar da figura do pai morto, seu discurso ecoará no superego dos filhos pequenos e encontrará respaldo no âmbito das instituições que interferem na constituição da subjetividade, tais como a Igreja, o exército e o Estado. Ao longo da Tetralogia essas instituições não deixarão de ser questionadas pelos filhos maiores, e principalmente por JC, que rejeita o niilismo social de sua classe e todas as ilusões projetadas por seu pai. Ainda que a morte do patriarca seja preponderante para o entendimento da crise da autoridade que se desenrola nas quatro obras, é preciso ressaltar a figura melancólica de André, cuja morte fortalecerá o luto iniciado com a perda de Francisco.

### 3.3 O SIGNO DA MORTE, O LUTO E A MELANCOLIA

*“Serei ainda e sempre o teu marinheiro aéreo, o teu cavaleiro do mar, o teu vagante sem casa onde ficar.”*  
(André em carta à Sónia, no dia 18 de Junho de 1975)

Em *Origem do drama barroco alemão*, Walter Benjamin (1984) aborda a história da melancolia, desde a Antiguidade até o Renascimento. Segundo ele, na Antiguidade de Aristóteles, a melancolia abarcava uma ligação entre genialidade e loucura, além de conter um germe de profecia. Tal como conceberia Kant mais à frente, Aristóteles acreditava que havia algo de visionário no sujeito melancólico.

Na Idade Média, a astrologia instituiu à melancolia uma influência proveniente de Saturno, que, por ser o planeta mais afastado da Terra, propiciaria uma esfera de meditação longe das atividades do cotidiano. Além disso, o saber espiritual desenvolvido por essa esfera meditativa entrava em desacordo com a condição pesada, fria e seca do planeta Saturno, responsável pela depressão e pelo apego à vida na Terra. Esse panorama representa a dialética de Saturno, desenvolvida

por teóricos da Idade Média e retomada com afinco na Renascença, de modo a ver a melancolia, sobretudo, como força espiritual.

Ao tratar da personalidade saturnina de Walter Benjamin em *Sob o signo de Saturno*, Susan Sontag afirma no quarto capítulo de sua obra que o escritor alemão mantinha uma postura típica dos sujeitos melancólicos. Essa postura manifestava-se pelo “domínio da arte de se perder” (SONTAG, 1986, p. 91), um ato típico do *flâneur*, a figura do melancólico consciente representada por Baudelaire. De acordo com Sontag, “a característica do temperamento saturnino é a relação consciente e implacável com o eu, que nunca pode ser dada como certa. O eu é um texto — precisa ser decifrado.” (SONTAG, 1986, p. 91). Esse deciframento do eu acontece no espaço urbano, pois, como assinala Benjamin quando estuda as experiências de Baudelaire pelas ruas de Paris, “a cidade é o autêntico chão sagrado da *flânerie*”. (BENJAMIN, 1989, p. 191). É nesse espaço de deambulação do sujeito que Benjamin situa o poeta da modernidade, que percorre ruas e praças em meio à multidão de transeuntes da capital francesa do século XIX.

O motivo da viagem presente na atitude de poetas como Baudelaire é perceptível nos personagens da Tetralogia Lusitana de Almeida Faria, que concentram no ato do exílio uma atitude essencialmente política. Ainda que o trânsito das personagens constitua uma fuga do país em dificuldades, esse ato contém em si um olhar para o desconhecido, de modo a fazer com que os jovens exilados acionem elementos estrangeiros na reconstrução da identidade nacional. Em estudo sobre a obra da escritora brasileira Clarice Lispector, intitulado *A Estética da Melancolia em Clarice Lispector*, Jeana Santos afirma que:

a viagem, mais do que uma incursão por outros lugares, é a volta para dentro do eu. É ela que permite com mais facilidade que o sujeito melancólico “desvie” o seu olhar e procure a essência de um novo ser. Porque, se na viagem a lugares desconhecidos tudo é visto pela primeira vez, então tudo é passível de iluminação. A viagem é necessidade de dor na ruptura com o velho, mas é também o gozo do desejo de criar o novo. O contraste inter-relacionado desses dois elementos desemboca invariavelmente na melancolia. (SANTOS, 2000, p. 52)

Se Jeana Santos afirma que a melancolia pode ser estabelecida a partir do choque entre o velho e o novo, no âmbito da teoria freudiana, ainda que o luto não necessite de tratamento médico – visto que não se

trata de uma condição patológica –, a melancolia requer que se descubra qual foi o objeto perdido. A perda do objeto alvo de amor constitui uma perda desconhecida que acarreta a diminuição da autoestima e, logo, o empobrecimento do ego. No processo melancólico, a perda do amor próprio não depende, necessariamente, de uma causa específica – como no caso do luto –, por isso trata-se de um processo inconsciente. Como o quer Freud (1996) em *Luto e Melancolia*, “o luto, de modo geral, é a reação à perda de um ente querido, à perda de alguma abstração que ocupou o lugar de um ente querido, como o país, a liberdade ou o ideal de alguém, e assim por diante.” (FREUD, 1996, p. 249).

Na melancolia, a perda do objeto pode provocar uma satisfação sádica, em que o sujeito é submetido a uma autopunição que visa à tortura do ente amado por meio de sua doença. Na clínica analítica, esse sadismo pode ser tão perigoso a ponto de o sujeito insistir na urgência de uma punição definitiva levada a sério por meio do suicídio. Estas são, portanto, as três pré-condições que Freud estabelece para haver a melancolia: a perda do objeto, a ambivalência (mistura insolúvel de amor e ódio) e a regressão da libido ao ego. Trazer à tona o pensamento de Freud não implica em fazer um diagnóstico clínico das personagens no âmbito das narrativas da Tetralogia Lusitana, mas antes em analisar como os romances de Almeida Faria alegorizam o sujeito.

A alegorização da melancolia está presente, sobretudo, na personagem de André, o primogênito que empreende uma viagem ao Brasil em busca de trabalho e acaba por morrer em Angola nos braços de sua namorada Sónia. No capítulo 33 de *Cortes*, André expõe suas memórias acerca da sua instrução em Mafra e dos discursos militares.

À maneira de Freud, André poderia alegorizar o sujeito melancólico que se tortura por meio da própria enfermidade? O desenvolvimento de sua doença, que acaba por levá-lo à morte no capítulo 55 de *Cavaleiro Andante* – intitulado “André no Vale Escuro” – seria uma consequência do fato de ele ter lutado na guerra? Nesse capítulo, há uma narrativa permeada pelo fluxo de pensamentos da personagem e marcada pela ausência de sinais de pontuação, em que “André no Vale Escuro” recorda-se da época na qual servira ao exército português em território africano. Em *Cortes*, o narrador heterodiegético expõe o panorama das mortes oriundas da guerra colonial, onde os rapazes novos,

obrigados a assassinar em África, implorosos de que a sorte os não faça regressar dentro de caixão de chumbo, mandam de lá promessas, a sacristia

da ermida está cheia dos seus retratos de soldados e presentes quando retornam inteiros, um crocodilo embalsamado, uma jibóia que dá duas voltas à sala, muitos devotos ex-devotos que cada dia Moisés olha ao ir à missa, reza pelos que lutam de ambos os lados, *coitados dos negros que não querem senão a terra deles, (...)*. (FARIA, 1991, p. 45-46)<sup>54</sup>

A expressão em destaque na citação demonstra em forma de discurso indireto livre o olhar de Moisés sobre os acontecimentos em África. Da mesma forma que o velho eguariço serviu como soldado na Primeira Guerra Mundial, André atualiza esse ato e luta desacreditadamente numa guerra inútil. Assim como as sofredoras “mães de Sexta-Feira Santa” (FARIA, 1988, p. 127), que perdem seus filhos ou sofrem a desgraça de recebê-los mutilados, Marina tomará notícia da morte de André – revelada a Arminda por meio da missiva de Sónia escrita no dia 26 de Novembro de 1975: “Como disse agora à tua mãe ao telefone, o André morreu ontem às seis da tarde, depois de quase um dia em coma, durante o qual me afastei dele alguns segundos apenas.” (FARIA, 1987, p. 173). No entanto, a morte de André traz para Sónia a semente da luta pelo nascimento de um novo país, metaforizada pela sua suposta gravidez. Gerar um filho de André enseja, acima de tudo, um ato de miscigenação entre representantes das nações portuguesa e angolana no período marcado pela descolonização. O encontro de duas culturas por meio do filho gerado pode ser visto como o início de uma nova forma de negociação, diversa das já esgotadas formas de dominação colonial.

Seria André a personagem-emblema do mito sebástico? Esse questionamento pode ser suscitado na medida em que o primogênito morre em África tal como o jovem Rei que se embrenhou na batalha de Alcácer-Quibir. No entanto, a viagem de André não tinha como objetivo expandir a fé e o Império, uma vez que ele chega em Angola justamente no momento em que nasce o novo país. Na Tetralogia Lusitana, o mito de D. Sebastião não serve como compensação simbólica para as personagens conscientes politicamente da realidade do país. O mito comparece mais como sustentação da ironia – verificada sobretudo nos dois últimos romances – do que como base para uma afirmação da identidade portuguesa. André é o próprio cavaleiro andante que refaz a travessia do Atlântico e, desacreditado na fortuna mítica de seu povo,

---

<sup>54</sup> Grifo nosso.

vai ao Brasil dos terreiros de Candomblé e a Luanda dos cultos tribais, percorrendo um itinerário marcado por comunidades de língua portuguesa.

Enquanto os membros adultos da família estão constantemente envolvidos no processo produtivo, a exemplo do pai, ou no questionamento do sistema político em vigor, a exemplo dos filhos maiores, Jó e Tiago apresentam um olhar muito aguçado a ponto de perceberem aquilo que os adultos não percebem. No capítulo 21 de *Cortes*, Tiago acompanha Moisés até uma parte do caminho, quando o velho vai à sua missa diária, até que, ao final do capítulo, o narrador anuncia: “Tiago de repente tem medo de não voltar a vê-lo.” (FARIA, 1991, p. 56). O olhar aparentemente ingênuo do sujeito infantil capta o estado de amargura e solidão de Moisés e antecede a notícia de sua morte, revelada posteriormente em *Lusitânia*.

Em missiva do dia 20 de Setembro de 1974, contida em *Lusitânia*, André escreve a Sónia informando-lhe o suicídio de Moisés:

(...) depois de uns dias em Lisboa fui aqui chamado às pressas por causa do suicídio, no passado domingo, de Moisés que estava farto desta vida. Enforcou-se, velho costume dos camponeses do sul. (...) Grave parece ser o seu significado para a geração dele, e mesmo a de Estela, para quem a revolução chega tarde demais, não a aceitam. (FARIA, 1986, p. 103)

Se a geração de Moisés e Estela, velhos empregados da família, sente na pele os (não) efeitos da Revolução de Abril e procura uma solução por meio do gesto suicida, há que se pensar que a autopunição gerada por um possível estado melancólico foi levada às últimas consequências. A indagação contida em *Lusitânia* demonstra que a morte de Moisés contém um significado de ordem social: “A morte será a mesma para o patrão e para mim?” (FARIA, 1986, p. 37). Nesse caso, o suicídio perfaz um gesto consciente, levado a cabo para promover a justiça social no âmbito do clã do Alentejo, pois, ainda que a vida exponha patrão e empregado em condições diferenciadas de sobrevivência, a morte anula todas as diferenças.

A morte de Moisés vem se somar à morte de Francisco e, mais adiante, à morte de André. Se Marina perde o marido e o primogênito, que ocuparia o lugar de Francisco na cadeia da família, duas figuras importantes do sistema patriarcal são anuladas do seio do clã, configurando o que Lilian Jacoto (2005) chama de “crise da autoridade”.

Para a pesquisadora, “o episódio da morte do pai Francisco encerra, assim, um significado ambivalente extensivo ao *pai-patrão*, papel que representava na herança arcaica das relações de trabalho até então predominantes no Alentejo.” (JACOTO, 2005, p. 70).<sup>55</sup> É interessante notar que a morte é causadora da perda de referências, seja da referência paterna para Marina e seus filhos – extensiva aos outros membros da nação, que perdem o chefe –, seja da referência ético-religiosa, da qual Moisés é o representante falido. O velho empregado da família, ao mesmo tempo em que carrega o nome do líder bíblico, exercia a função de *religar* os homens à divindade, no seu ritual diário de ir à missa. Embora seu suicídio seja, em princípio, condenável pela Igreja Católica da qual fazia parte, trata-se de um ato de revolta social diante da exploração em que viviam os representantes de sua classe.

Na Tetralogia Lusitana, o signo da morte abarca, antes de qualquer significado religioso, uma conotação estritamente social oriunda do estado de crise em que se encontram as personagens de Almeida Faria. Embora em *A Paixão* a ideia de morte esteja ligada ao sacrifício do cordeiro e ao cenário de dor da Sexta-Feira da Paixão, nos romances seguintes ela assume gradativamente feições de demanda social. Nesse trecho do diário de Marina, iniciado em *Lusitânia*, vemos como o luto da viúva apresenta uma sensação de desconforto não com relação direta à morte do marido, mas com relação ao panorama político do país:

A revolução começou há meses e pesa-me já uma eternidade. Afundo-me na fossa do luto, numa fuga que me permite não enfrentar realidades duras demais para aceitá-las. Refugio-me em tudo que me possa ajudar a não olhar, não ver o que se passa. Não saio de casa, tenho porém que estar preparada para acudir à cozinha a toda a hora, receber o feitor às tardes, alguma amiga que se lembre de visitar sem avisar à viúva infeliz, agora elevada à condição de vítima. (FARIA, 1986, p. 120).

Em sua tese intitulada *A paixão e seus produtos*, Lígia Sávio (2007) afirma que Marina, “desabitada pelo sangue como um fogo que se extinguiu, enfrenta agora uma morte em vida, vida que, aliás, nunca teve objetivo maior algum.” (SÁVIO, 2007, p. 30). Esse panorama marcado por uma “morte em vida” é atestado pelo uso de expressões

---

<sup>55</sup> Grifo da autora.

carregadas de pessimismo na última carta de sua autoria, contida em *Lusitânia*. A afirmação seguinte atesta a carga de pessimismo da viúva enlutada pela perda do marido: “Chegando ao fundo dum poço sem fundo, não tenho vontade de viver.” (FARIA, 1986, p. 97). À perda de Francisco junta-se a preocupação com a viagem de André ao Brasil e com os boatos sobre a iminente reforma agrária no contexto do “Setembro Negro” que o penúltimo romance da série enseja.

Além do peso do luto em Marina, há que se pensar nos miúdos Jó e Tiago, que não entendem claramente o significado social do assassinato do seu pai, ocorrido em *Cortes*, e nem do suicídio de Moisés, noticiado em *Lusitânia*. No capítulo 32 de *Lusitânia*, Tiago afirma: “Mas se Moisés se enforcou por lhe gritarem criado do patronato, também se sentia Judas? De que Jesus?” (FARIA, 1986, p. 101-102). A afirmação do menino deixa entrever, a modo de ironia, que o velho eguariço da família se rebelou contra o sistema do qual Francisco era o principal mentor. Embora a morte seja uma forma de libertação para Moisés, os meninos Jó e Tiago a veem como uma perda de sua referência religiosa.

Como assinala Lilian Jacoto, “como contraparte do pai real em sua função especificamente castradora, Moisés religara os pequenos a esse mundo encantado de que o olhar infantil não pode prescindir.” (JACOTO, 2005, p. 96). É justamente esse olhar infantil que será atravessado por uma mistura de imaginário e sonho, em meio à cena política não completamente cognoscível para eles. No desenrolar da saga lusitana de Almeida Faria, o discurso onírico tem a função de compensar simbolicamente as perdas da realidade concreta de Jó e Tiago. Além disso, nos sonhos haverá um elemento de cunho especificamente histórico: as reviravoltas precedentes ou sucedentes ao 25 de Abril de 1974.

#### 3.4 OS SONHOS DAS PERSONAGENS

“(…) [André] adormece; vem o sono e o sonho; os monstros ancestrais não dormem.” (trecho de *A Paixão*)

A atmosfera onírica dos romances que compõem a Tetralogia Lusitana pode ser percebida, de antemão, nas ilustrações de capa das edições portuguesas produzidas pelo pintor Mário Botas no início da década de 1980. O ponto de partida da arte de Botas veio por meio do Surrealismo, a escola de vanguarda mais propícia às projeções do



inconsciente. No momento pós-Revolução dos Cravos, o Surrealismo será a arte eleita por escritores e pintores portugueses que desejavam expor, para além dos limites da razão, as liberdades propiciadas pela queda do regime de Salazar. Além disso, os desenhos de Mário Botas espelham imagens distorcidas e fúnebres, talvez relacionadas à sua morte iminente – tendo em vista que ele vinha, desde 1977, lutando contra a leucemia.

Na ilustração de capa do romance *Cavaleiro Andante* nos deparamos com uma caveira pintada com as cores da bandeira portuguesa e com uma figura sem cabeça a lutar contra um monstro. A simbologia da caveira pode ser lida a partir do que é problematizado nos romances de Almeida Faria: a morte do sistema. Essa morte é impulsionadora da tristeza de uma das mulheres expressas na capa, provavelmente a mãe, que exhibe um véu preto em sinal de luto. Toda a imagética contida na capa dá indícios do teor das divagações de Jó e Tiago, permeadas por material onírico e mitológico que se misturam ao imaginário desses dois personagens.

A teoria de Freud exposta em sua obra publicada no ano de 1900 pode ser tida como o trabalho que inaugura a psicanálise. Vemos que *A Interpretação de Sonhos* vem corroborar a ideia popular de que é possível produzir sentido para aquilo que sonhamos. Mesmo que os cientistas da época afirmassem que o sonho é resultado de estímulos somáticos e sensoriais, Freud desenvolve um método de investigação para descortinar o conteúdo dos pensamentos oníricos por meio do conteúdo manifesto do sonho. Ele descobre que as imagens oníricas formadas no sonho são apenas álibis dos pensamentos oníricos. São esses pensamentos que devem ser perseguidos pelo sujeito, para que se chegue ao “umbigo do sonho”, o estágio onde surge a interpretação por meio da fala do paciente.

Embora publicada em 1900, *A Interpretação de Sonhos* vai sofrer várias modificações à medida que Freud avança na experiência como psicanalista. Inicialmente, ele acreditava que os desejos da primeira infância seriam o principal material utilizado na formulação dos sonhos. No entanto, esses desejos são obnubilados no conteúdo manifesto pelos mecanismos de deslocamento e condensação. No processo, o fato de o sonho atenuar a ação da censura, fez com que Freud formulasse a assertiva de que o sonho é o guardião do sono.

Em 1920, ao rever sua teoria, Freud encontra lugar para os restos diurnos que participam da formação do sonho. Se antes eles eram apenas matéria-prima de que os desejos se utilizavam para simular uma fantasia realizada, com esse novo olhar eles passam a ser matéria essencial no

processo de elaboração onírica. Freud passa a acreditar que é do presente que os sonhos extraem a matéria-prima necessária às formulações imagéticas e pictóricas produzidas no inconsciente no momento do sonho. Isto pode ser percebido nos sonhos traumáticos que sucedem uma perda inesperada, como muitos sonhos de Jó e Tiago após a morte de Francisco. Como o quer a psicanalista Ana Maria Roudge (1999),

estes sonhos são, às vezes, consequência da perda inesperada, para a qual não houve qualquer preparação, de alguém muito importante; as pequenas modificações que vão surgindo entre um sonho e outro apontam para o trabalho de luto, para o qual o sonho oferece um espaço privilegiado. (RUDGE, 1999, p. 68)

Em *A Paixão*, o leitor toma conhecimento de um sonho de Arminda, em que aparecem ela e o pai em meio a uma multidão assolada por um “respirar de morte”. (FARIA, 1988, p. 22). No conteúdo manifesto do sonho, há a afirmação de que “o silêncio que deles [a multidão de agressivos] ressumava corrompia o tempo” (FARIA, 1988, p. 22), em referência implícita à censura imposta pela ditadura de Salazar. No capítulo 5 do mesmo romance, podemos observar a junção de imagens superpostas num sonho de André, em que ele dirige um carro e presencia a luta entre o profeta Jacob e o anjo protetor de Esaú. Na religião judaica, a história de Esaú – o irmão ávido por sangue – e Jacob – aquele que fora ordenado por Deus a voltar para a terra de seus pais – é envolta em mistério. Como Jacob vence a batalha, ele passa a representar o povo judeu, que não deixa de honrar o nome de Israel.

No sonho descrito, o rio Jabok – palco da luta entre Jacob e o anjo da história judaica – dá lugar a um lago de águas lodosas situado sob uma montanha alta. Ao final, tal como o sonho de Arminda, fala-se da morte que anula a vida, para concluir com a afirmação descrita na epígrafe deste subcapítulo, a de que no sonho “os monstros ancestrais não dormem”. (FARIA, 1988, p. 28). Nos capítulos 18 e 24, o leitor é informado de que André tem sonhos de angústia e nesses sempre há a figura de uma mulher que o atrai, seja a mulher de um clube de jazz em Madrid, seja a figura de Carmen acompanhada de Jacob, em quem André vê um sinal de maldição no olhar.

Em todos os sonhos, observamos ecos da morte, como na descrição a seguir, em que é questionado por Arminda se o conteúdo do

sonho não teria atualizado o evento do incêndio na plantação dos Cantares:

(...) ele e outras pessoas conhecidas, mas não sabia donde, seguiam num comboio mal iluminado, a cada instante ameaçando, parecendo descarrilar, atravessando praias sujas, encharcadas, cobertas de lama podre, estações sem luz, quando encerraram alguém, ele ou um desconhecido, uma mulher ou ambos, num compartimento estanque e apertado, para onde deitaram acha enorme inflamada em petróleo, o tempo deslizando mais veloz que o ritmo do comboio, e logo de lá tiravam corpos desfeitos, queimados, juntos a carne de enchidos, exalando um cheiro fétido; contou isto de seguida, só no fim Arminda disse: ouviste tocar o fogo? (FARIA, 1988, p. 95)

Podemos observar como as memórias dos eventos diurnos acabam por configurar a matéria-prima dos sonhos de André, uma vez que o sonho absorve na esfera psíquica do indivíduo o horror da cena política. Além disso, a doença que lhe tortura dia após dia é uma ideia constante nos sonhos, embora apareça encoberta no seu conteúdo manifesto.

A série de sonhos pode ser tida como uma narrativa à margem da narrativa maior, composta pela totalidade da obra. Na composição desta “narrativa onírica”, as fantasias de Jó e Tiago são de extrema importância para entendermos como tudo se processa na fase de transição da infância para a adolescência. A construção do bumerangue levada a cabo por Tiago em *A Paixão* – mesmo constituindo um ato malsucedido – leva o pequeno à descoberta do mundo: ele entalha a madeira conforme as medidas do objeto australiano lidas numa revista ao mesmo tempo em que se deleita em jogos sexuais com a criada Piedade.

Em lugar daquilo que deveria constituir um objeto de “eterno retorno”, Tiago constrói um brinquedo “aleijado” e lembra-se desse fato no capítulo 8 de *Cavaleiro Andante*, quando divaga em sua viagem imaginária pelo centro da Terra. Segundo a indagação de Lígia Sávio, as viagens de Tiago constituiriam um “(...), mergulho no inconsciente, volta ao útero materno?” (SÁVIO, 2007, p. 122). Ainda segundo a pesquisadora, no lugar em que o menino se entranha “não há aconchego nenhum e as sensações são terríveis: peso, escuridão, sufocamento.”

(SÁVIO, 2007, p. 122). Conforme o pensamento de Sávio, Tiago estaria a buscar o objeto perdido de Freud, num tempo em que a autoridade paterna e nacional é extinta.

Em uma sexta-feira, dia 13 de Junho de 1975, Tiago escreve uma redação relacionando Santo Antônio ao poeta Fernando Pessoa, que nasceu no dia consagrado ao santo. Segundo o menino, “os dois são as pessoas mais importantes de Lisboa” (FARIA, 1987, p. 40) porque viajaram e puderam ter experiências fora de Portugal. O leitor pode inferir da fala de Tiago que, na verdade, as figuras de Santo Antônio e de Fernando Pessoa relacionam-se, respectivamente, aos irmãos André – que, assim como o santo, serviu às Forças Armadas – e JC – que gosta de escrever versos.

No capítulo 7 de *Lusitânia*, o leitor depara-se com um sonho de Jó, em que ele chega à cantina e encontra algumas pessoas almoçando, inclusive Moisés e Francisco, que tem a cabeça tapada com um lenço branco. Quando Jó termina a refeição baseada em peixe, ele pede licença ao pai, que não lhe responde e, então, quando resolve tocar-lhe no cotovelo esquerdo, o pai cai desamparado com a face em cima do prato cheio de escamas de peixe. Da mesma forma que a morte do pai lhe atormenta por meio dos maus sonhos, a estes se misturam os desejos eróticos impulsionados por Piedade, a criada que lhe ensina os segredos da vida adulta. Segundo a própria declaração do menino: “(...) com ela aprenderia ocultos gostos, se deitaria comigo em cima, me daria a conhecer o que suspeito. Vejo sempre os seus seios saltando de dentro da farda de criada, recordo o cheiro do sexo onde ela uma vez me meteu os dedos (...)”. (FARIA, 1986, p. 108).

A orfandade de Jó e Tiago é alimentada principalmente por aquilo que compõe o substrato cultural da nação portuguesa: a lenda dos cavaleiros do Rei Artur. Somente no quarto romance da série – onde se contam os insucessos gerados pelo 25 de Abril – é que a dupla de meninos vai projetar fantasias oníricas que servirão como compensação simbólica diante da revolta dos cidadãos contra o Estado. É justamente porque ainda perduram resquícios do luto oriundo da morte do patriarca e da queda do governo salazarista, que os miúdos Jó e Tiago apoiam-se no mito para empreenderem suas viagens imaginárias. Segundo Lilian Jacoto,

A generosidade paternal do líder, aliada ao poder guerreiro e espiritual arturianos dão a medida da lacuna deixada pelas autoridades políticas recentes, conspurcadas pelo regime autoritário

ainda muito fresco na memória popular.  
(JACOTO, 2003, p. 207-208)

No capítulo 7 de *Cavaleiro Andante*, Jó empreende um voo até a Aldeia Aérea, um sítio de encontro dos cavaleiros da Távola Redonda. A viagem parte rumo ao norte da África, justamente o local onde, segundo o mito, o rei D. Sebastião morrerá. Jó constrói um Alcácer-Quibir imaginário, cuja recompensa se dá quando encontra uma figura atraente que se banha no lago e que o convida a banhar-se junto a ela. Trata-se de um sonho edípiano, em que a bela Morgana, irmã de Artur, satisfaz o desejo inconsciente de Jó suscitado pelo Complexo de Édipo da infância.

A narrativa onírica de Jó prossegue no capítulo 12, quando ele – sem a ajuda do Príncipe Valente – foge de cinco perseguidores. É então que ele salta de uma falésia e consegue voar, tal como Ícaro, que ganhou asas do pai e as perdeu com o calor do sol. O voo libertador de Jó continua a ser descrito no capítulo intitulado “Jó em Madagascar”, onde o menino tenta puxar para a superfície – por meio de uma corda invisível enrolada – a lembrança do pai morto. No entanto, ao invés do pai, aparece um soldado segurando uma criança mongoloide a sangrar em seus braços. O soldado culpa Jó pela desgraça da criança e o persegue pela praia.

Sem saber o significado daquele ato, o menino começa então a voar outra vez, até que encontra o Príncipe Valente e lhe pergunta a respeito do Rei Artur, que “(...) regressara à Terra onde precisavam dele pois começara o êxodo, as sirenes anunciavam a primeira bomba para breve, as pessoas fugiam de casa correndo a cavalo, de carro, a pé, de eléctrico.” (FARIA, 1987, p. 61). Na citação acima, observamos que restos diurnos da realidade de Jó integram o conteúdo manifesto de seu sonho, onde o caos da cena política pós-revolucionária assume novos significados à medida que esta é transposta para o inconsciente.

Enquanto Tiago ouve rock em seu quarto, Jó sonha que o irmão está encerrado em uma urna de chumbo. Para salvá-lo, Jó tenta recorrer aos cavaleiros da Aldeia Aérea, mas não consegue ultrapassar os vales inundados, inclusive a várzea dos Cantares, o reduto da exploração agrária em que se desenrola o parricídio na obra. Um dos mais exemplares sonhos que demonstram como Almeida Faria relê a História pela ótica do inconsciente é descrito no capítulo 57 de *Cavaleiro Andante*, quando – após a morte de André – Jó atravessa o Saara para salvar o irmão perdido em Angola. No conteúdo manifesto do sonho, Jó é levado até “uma Ilha Afortunada”, onde encontra um velho estaleiro

com barcos enferrujados e um capitão-de-fragata isolado pela falta de comunicação.

Na concepção de Jό, tudo se passa em tempos diferentes, pois no sonho passado e presente se unem para projetar um futuro incerto. Quando Jό solicita a ajuda de “Urdax”, ele lhe promete levá-lo até a Aldeia Aérea com a condição de não requerer o vaso sagrado. Ao tomar o “foguetáxi”, Jό percebe que a floresta Gasta fora incendiada – o que configura um deslocamento em relação ao fogo nos Cantares – e toma notícia da morte de Galaaz e dos votos de pacifismo de Palamedes e Parsifal. Tal como afirma Lígia Sávio,

esta identificação de Jό à figura de Parsifal evidencia o processo de formação em que o menino se encontra. A entrada na adolescência no momento da perda do pai, da perda do criado que o cuidava, da doença do irmão mais velho, num país também de repente privado de seu ditador-protetor abala o menino tremendamente. Jό tem medo das novidades e uma parte sua quer manter-se no mundo em que se sentia mais protegido, o mundo anterior à revolução. (SÁVIO, 2007, p. 118-119)

No momento em que aparece Sónia montada em um cavalo trazendo-lhe uma mensagem de André, Jό repara que “as letras foram apagadas.” (FARIA, 1987, p. 178). Embora deformado, o conteúdo do sonho revela a angústia de Jό, que se atualiza no inconsciente por meio de suas fantasias oníricas. Segundo a concepção de Lígia Sávio, o fato de Jό receber uma mensagem de André com as letras apagadas configura uma “dor pela morte do irmão, impossibilidade de mais um último contato, corte na comunicação com aquele que, bem ou mal, era um modelo, o primogênito.” (SÁVIO, 2007, p. 120). Ainda que as viagens oníricas de Jό sejam projeções de restos diurnos vividos pela personagem, elas contêm em si uma preocupação com o estrato coletivo, ou seja, com o mesmo povo que, para sua surpresa, ele finalmente pôde entender.<sup>56</sup>

---

<sup>56</sup> Veja a seguinte afirmação no capítulo 57 de *Cavaleiro Andante*: “Custe o que custe hei-de evitar isso, vou à Aldeia Aérea pedir auxílio, perco-me no caminho e dou comigo num sítio habitado por um povo que, para minha surpresa, entendi.” (FARIA, 1987, p. 176).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do estudo da Tetralogia Lusitana de Almeida Faria, avaliamos como esse conjunto de obras é representativo de uma geração de escritores que viveu os sucessos e traumas do 25 de Abril de 1974. A “Geração de Abril” – tal como a concebe a pesquisadora Maria de Lourdes Netto Simões – expôs as mazelas do fato que derrubou a ditadura portuguesa, por meio de uma arte literária engajada com a realidade social. Retomando, de certa forma, a proposta do neo-realismo de *Gaibéus*, Almeida Faria produz personagens que têm consciência do estado de letargia verificado em Portugal desde a crise do império. Para utilizar a metáfora do “barco encalhado”, contida em muitas cartas escritas por JC em *Lusitânia*, vemos que o escritor situa Portugal como um país que ainda se nutre das mesmas águas que o levaram aos territórios de além-mar.

Como o contexto de escritura dos romances compreende três décadas – que vão desde a publicação de *A Paixão*, em 1965, até a publicação de *Cavaleiro Andante*, em 1983 – a Tetralogia Lusitana dialoga com fatos importantes da história portuguesa, como a ditadura salazarista e o movimento revolucionário das Forças Armadas. Nesse sentido, o romance foi o gênero eleito pela “Geração de Abril” para reinventar a nação portuguesa no momento de queda da ditadura. Como o quer a pesquisadora Lilian Jacoto,

nesse auto-exame de Narciso frente ao espelho estilhaçado, nunca o romance foi tão oportuno. Exercitando-se na sua abrangência e inventividade, tem recontado a História inúmeras vezes, como se a nação quisesse mesmo desaver-se consigo mesma, carnavalizando-se, desconstruindo seus mitos e virando-os do avesso. (JACOTO, 2003, p. 204)

Na saga de Almeida Faria, a nação se autoconhece a partir da desconstrução daquilo que lhe é mais caro: a crença nos mitos. Isso comprova por que os mitos do Sebastianismo e do Santo Graal comparecem de modo paródico e irônico, a fomentar aquilo que Linda Hutcheon concebe como “metaficção historiográfica”. Além de reavaliar o poder dos mitos, as personagens discutem conscientemente sobre a situação de seu país no continente europeu. Num período marcado pela Guerra Fria e pelas guerras de libertação em África – uma vez que

Portugal foi a última nação a promover a “descolonização” –, há que se pensar na imagem do país frente aos seus vizinhos e ao resto do mundo.

Tida por Eduardo Lourenço como uma crise de “autoimagem”, o momento crítico vivido pela “ilustre terra lusitana” é posto em evidência por meio de uma alegoria: a crise familiar do clã do Alentejo. Nessa alegoria, misturam-se o tempo religioso da semana santa, o tempo marcado pelo cotidiano das personagens e o tempo histórico da mudança política. O tempo-referência marcado pela enxurrada de fatos pré e pós-revolucionários é (re)significado no contexto ficcional das quatro obras, para mostrar ao leitor a dimensão simbólica permeada pela crise da identidade nacional.

Não é à toa que o primeiro voo de JC como comissário de bordo da TAP tem como destino a cidade de Madrid, onde a personagem avista do alto – logicamente a partir de um olhar estrangeiro – a atual condição da capital espanhola recém-saída da ditadura do general Franco. Ver do “alto” o que restou dos anos de chumbo em Espanha é preponderante para que JC possa reconstituir, a partir de sua experiência pessoal, um panorama da identidade ibérica.

Em relação à família do Alentejo, cujo representante é o pai Francisco, o leitor depara-se com inúmeros conflitos de ordem política, social e subjetiva. Ainda que o patriarca deseje manter um modelo de família com bases calcadas no latifúndio, o gérmen da revolução instala-se dentro de sua própria casa, por meio das atitudes “esquerdistas” dos filhos. A negação desse modelo é protagonizada principalmente por João Carlos, cujo ato de fuga demonstra a insatisfação com um estilo de vida que já não correspondia aos anseios da juventude portuguesa.

A visão dos jovens universitários, filhos da aristocracia falida, representa, de certa forma, o ideário de luta a favor do fim da guerra colonial e do fim da ditadura, vindas a lume desde a década de 60. Nesse sentido, a grande manifestação estudantil ocorrida em 1962, em Portugal, por conta do impedimento das comemorações do dia do estudante, e o movimento de Maio de 1968, em Paris, são momentos de extremado debate político que, com certeza, influenciaram a postura das novas gerações. Além do ato de JC tornar-se, no âmbito da família, um fato revelador da falência do sistema patriarcal, ele assume, acima de tudo, uma conotação coletiva, pois os cidadãos portugueses estavam insatisfeitos com a opressão vivida durante os anos de ditadura.

Desde o primeiro romance, podemos notar que Almeida Faria manipula de maneira muito sutil o tempo histórico da ditadura, mesmo que a narrativa não deixe claro para o leitor que se trata de um tempo de opressão. A princípio, os ecos da ditadura podem ser apreendidos pelo



leitor por meio do tempo ficcional – uma Sexta-Feira da Paixão – quando João Carlos imola o cordeiro para a festa da Páscoa. Na verdade, esse tempo litúrgico marcado pela espera do Cristo Ressuscitado é uma metáfora da espera do fim da Ditadura. Da mesma forma que, segundo a crença católica da tradicional família aristocrática de Francisco, Jesus haveria de ressuscitar no terceiro dia, o povo oprimido haveria de ser libertado pela democracia.

Em *A Paixão*, o ato criminoso do incêndio na plantação de Francisco configura, de antemão, uma forma de revolta por parte dos trabalhadores. Esse fato integra, na verdade, o panorama da sociedade portuguesa nos últimos anos da ditadura. Enquanto grandes somas eram investidas na guerra colonial, o país deixava suas áreas infraestruturais fadadas ao abandono. A isso, juntam-se as revoltas estudantis que objetivavam a reforma do ensino superior e do serviço militar, uma vez que os jovens eram obrigados a matar ou morrer em África.

Na Tetralogia Lusitana, a questão social tão cara à “Geração de Abril” é uma marca da saga de Almeida Faria, pois denuncia a situação de miséria em que viviam os trabalhadores das áreas rurais portuguesas, sobretudo os da região agrícola do Alentejo. Será justamente a questão latifundiária a causadora da morte do patriarca, anunciada ao leitor no segundo romance da série. No Sábado de Aleluia, tempo ficcional de *Cortes*, a morte de Francisco colaborará para a falência do sistema aristocrata que ainda vigorava em Portugal às vésperas da revolução.

Segundo nossa perspectiva, a morte do chefe da família assume uma dicção teórica própria da psicanálise e pode ser lida enquanto parricídio, da maneira como esboçada na teoria freudiana do inconsciente. É justamente no tema da morte do pai que convergem os discursos da história e da psicanálise, pois ao mesmo tempo em que o patriarca tem sua autoridade negada, o chefe da nação é deposto. No momento em que a nação perde seu chefe supremo, a família retratada nas quatro narrativas tem de conviver com o luto decorrente do assassinato do pai. Pensar a *família em desordem*, como postula a historiadora da psicanálise Elisabeth Roudinesco, só é possível por meio da falta que subjaz no seio do clã do Alentejo, responsável por gerar uma situação de desconforto nos seus membros.

O fato de ler a morte de Francisco como um ato parricida vai além – e nisto reside a grande riqueza do texto literário – de uma leitura calcada somente no caráter de metaficção historiográfica muito evidente nos quatro romances. Ainda que as narrativas de Almeida Faria (re)construam, (re)inventem e (re)façam a história portuguesa, não há como deixar de lado o gesto do leitor que promove uma espécie de

“parricídio simbólico” ao esboçar um estudo crítico de toda a Tetralogia. Nesse sentido, a psicanálise serve como um operador de leitura muito satisfatório para se analisar o significado que o signo da morte, o luto, a melancolia e os sonhos das personagens podem conter ao longo das narrativas.

Em entrevista<sup>57</sup>, o escritor Almeida Faria afirmou que muitos de seus sonhos foram incorporados ao conteúdo ficcional dos romances. Em nossa dissertação, os sonhos das personagens constituem uma importantíssima fonte reveladora do processo histórico da transição de governo. Mesmo que esses sonhos apresentem um conteúdo deslocado e deformado – segundo o processo de elaboração onírica proposto por Freud – há que pensá-los enquanto possuidores de restos diurnos que alimentam o inconsciente e que acabam por revelar o material vivido pelas personagens. Na verdade, incutir o dado histórico no conteúdo do sonho pode ter sido uma técnica utilizada pelo escritor para fazer falar a história nos seus romances e alimentar o que Linda Hutcheon concebe como “metaficção historiográfica”.

Além dos sonhos, há o luto decorrente das mortes do patriarca e do primogênito André, que contribui para a desestabilização da família, principalmente dos irmãos menores, que vivem o período de transição da infância para a adolescência e perdem a figura da autoridade paterna. Jó e Tiago, apesar de não entenderem claramente o significado social da morte de Francisco, terão como compensação o discurso do imaginário e dos mitos, tão presentes nos sonhos e devaneios dessas personagens. Da mesma forma que a imaginação alimentará as lacunas existenciais dos pequenos, a mãe será alimentada pelo conteúdo das cartas enviadas pelos filhos ausentes.

O conteúdo missivista iniciado em *Lusitânia* e levado a cabo até *Cavaleiro Andante* é de extrema importância para a revelação do “arquivo secreto” das personagens exiladas. Nos países em que se desenrolam as ações da saga – Portugal, Angola, Brasil e Itália – as personagens se comportarão ora como repórteres a esboçar panoramas da realidade local, ora como membros de pares amorosos divididos pelos fatos da história. Nesse sentido, além de alguns telefonemas, as cartas funcionam como uma importante via de comunicação das personagens dispersas que repensam – em território estrangeiro – além da própria identidade, a identidade nacional.

---

<sup>57</sup> Trata-se da entrevista concedida a Marcello Sacco, cujo conteúdo encontra-se disponível no Jornal on-line *Letras & Letras*: <http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/letras/entrevistafaria.pdf>

O exílio, além de conter um ato político de revolta contra o próprio país, é uma marca das personagens de Almeida Faria. Ao terem suas vozes expressas por meio de sonhos, monólogos, cartas, trechos de diário e perpassadas por narradores irônicos que realocam de forma paródica textos de nossa tradição literária, as personagens assumem um posicionamento crítico acerca da identidade portuguesa no período da descolonização. Dessa forma, além da história, a psicanálise auxilia-nos a ler “melhor” os romances de Almeida Faria, sobretudo no momento posterior ao 25 de Abril de 1974, quando Portugal é chamado a integrar a Comunidade Econômica Europeia.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Miguel Vale de. O Atlântico Pardo. Antropologia, pós-colonialismo e o caso “lusófono”. In: BASTOS, Cristiana; ALMEIDA, Miguel Vale de; FELDMAN-BIANCO, Bela (orgs.). **Trânsitos coloniais: diálogos críticos luso-brasileiros**. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2002. p. 23-37.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **A Rosa do Povo**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

AYBAR-RAMÍREZ, María-Dolores. La literatura exiliada o la escritura como locus posible. **Estudios Lingüísticos**. v. 35, p. 1423-1432. 2006.

AYBAR-RAMÍREZ, M. D. **Literatura exilada: o espaço em L'agneau carnivore de Agustín Gómez-Arcos**. 2003. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara.

AZEVEDO, Ana Vicentini de. **A metáfora paterna na psicanálise e na literatura**. Brasília: EdUNB, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2001.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance**. 4. ed. São Paulo: Ed. Unesp; Hucitec, 1998.

BARRENO, Maria Isabel; HORTA, Maria Teresa; COSTA, Maria Velho da. **Novas Cartas Portuguesas**. São Paulo: Círculo do Livro, 1974.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BELLEMIN-NOËL, Jean. **Psicanálise e Literatura**. Trad. Álvaro Lorencini e Sandra Nitrini. São Paulo, Cultrix, 1983.

\_\_\_\_\_. **Vers l'inconscient du texte**. Paris: PUF, 1979.

BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. In: \_\_\_\_\_. **Obras Escolhidas**, v. 3. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 185-236.

\_\_\_\_\_. **Origem do drama barroco alemão.** Trad. e apres. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CABAS, Antonio Godino. **O sujeito na psicanálise de Freud a Lacan:** da questão do sujeito ao sujeito em questão. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

CAMÕES, Luís de. **Os lusíadas.** 2. ed. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1986.

CARDOSO, Marília Rothier. Carta de leitor. Reflexões a partir de uma seção do arquivo de Pedro Nava. In: GALVÃO, Walnice Nogueira; GOTLIB, Nádia Battella (orgs.). **Prezado Senhor, Prezada Senhora:** estudos sobre cartas. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 333-339.

CHNAIDERMAN, Miriam. **O hiato convexo:** literatura e psicanálise. São Paulo: Brasiliense, 1989.

CONRADO, Júlio. Recensão crítica a “Cavaleiro Andante”, de Almeida Faria. **Revista Colóquio/Letras.** n. 82, p. 103. Nov. 1984.

COSTA, Maria Velho da. **Desescrita.** Porto: Afrontamento, 1973.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. As componentes da expressão. In: \_\_\_\_\_. **Kafka, para uma literatura menor.** Lisboa: Assírio e Alvim, 2003. p. 57-79.

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

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

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

\_\_\_\_\_. **Lusitânia.** São Paulo: Difel, 1986.

\_\_\_\_\_. **O conquistador.** Lisboa: Editorial Caminho, 1990.

\_\_\_\_\_. Prefácio. In: GUILLÉN, Claudio. **O Sol dos Desterrados:** Literatura e Exílio. Trad. Maria Fernanda de Abreu. Lisboa: Teorema, 2005.

\_\_\_\_\_. **Rumor branco**. Lisboa: Portugália, 1970.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Trad. Antonio Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Veja, 1992. p. 127-160.

FREUD, S. A interpretação de sonhos. In: \_\_\_\_\_. **Obras completas de Sigmund Freud**: edição standard brasileira. Tradução sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1969. v. 4 e 5.

\_\_\_\_\_. O ego e o id. In: \_\_\_\_\_. **Obras completas de Sigmund Freud**: edição standard brasileira. Tradução sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976a. v. 19, p. 23-89.

\_\_\_\_\_. Moisés, o seu povo e a religião monoteísta. In: \_\_\_\_\_. **Obras completas de Sigmund Freud**: edição standard brasileira. Tradução sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976b. v. 23, p. 71-161.

\_\_\_\_\_. Totem e tabu. In: \_\_\_\_\_. **Obras completas de Sigmund Freud**: edição standard brasileira. Tradução sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1986. v. 13.

\_\_\_\_\_. Luto e melancolia. In: \_\_\_\_\_. **Obras completas de Sigmund Freud**: edição standard brasileira. Tradução sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 14, p. 249-263.

FURLAN, Stélio. **Agosto, os (d)efeitos do real**. 1995. 155f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

GAY, Peter. **Freud para historiadores**. Tradução de Osmyr Faria Gabbi Júnior. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

GILROY, Paul. **O atlântico negro**: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GUILLÉN, Claudio. **O Sol dos Desterrados**: Literatura e Exílio. Trad. Maria Fernanda de Abreu. Lisboa: Teorema, 2005.

HENRIQUES, Isabel Castro. Virtudes “brancas”, pecados “negros”: Estratégias de dominação nas colônias portuguesas. In:\_\_\_\_\_. **Os pilares da diferença: Relações Portugal-África. Séculos XV-XX.** Lisboa: Caleidoscópio, 2004. p. 299-318.

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

\_\_\_\_\_. **Uma teoria da paródia.** Lisboa: Edições 70, 1989.

JACOTO, Lilian. A crise da nação na saga de Almeida Faria. **Via Atlântica.** n. 06, p. 203-211, Out. 2003.

\_\_\_\_\_. **Da saga à andança solitária.** São Caetano do Sul, SP: Yêndis, 2005.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise.** São Paulo: Perspectiva, 1978.

LACAN, Jacques. O seminário sobre A carta roubada. In: \_\_\_\_\_. **Escritos.** São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 17-67.

\_\_\_\_\_. **O Seminário, Livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise.** Trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

\_\_\_\_\_. **O Seminário, Livro 17: O avesso da psicanálise.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

LLANSOL, Maria Gabriela. **Ardente Texto Joshua.** Lisboa: Relógio D'Água, 1998.

LOURENÇO, Eduardo. **O labirinto da saudade: psicanálise mítica do destino português.** 2. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1982.

MOURA, Vasco Graça. Sobre Agustina e Almeida Faria. In: **Revista Colóquio/Letras.** n. 69, p. 36-40. Set. 1982.

NANCY, Jean-Luc. La existencia exiliada. Traducción: Juan Gabriel López Guix. **Revista Archipiélago.** n. 26/27, p. 34-39. Invierno de 1996.



OLIVEIRA, Cristina Robaldo Cordeiro. Almeida Faria: um itinerário. **Revista Colóquio/Letras**. n. 69, p. 29-35. Set. 1982.

PAULO, Heloisa. **Aqui também é Portugal**: a colônia portuguesa do Brasil e o Salazarismo. Coimbra: Quarteto, 2000.

PESSOA, Fernando. **O guardador de rebanhos e outros poemas**. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

POE, Edgar Allan. A carta roubada. In: \_\_\_\_\_. **Histórias extraordinárias**. Trad. Breno Silveira e outros. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 209-231.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Campinas: Papyrus, 1994. 3 v.

ROUDINESCO, Elisabeth. **A família em desordem**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

\_\_\_\_\_; PLON, Michel. **Dicionário de psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

RUDGE, Ana Maria. As fantasias oníricas, para que servem? **Psychê**. n. 04, p. 63-71. 1999.

SACCO, Marcello. Entrevista com Almeida Faria. **Jornal Letras & Letras**. Disponível em:  
<<http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/letras/entrevistafaria.pdf>>  
Acesso em: 10 Set. 2010.

SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In: \_\_\_\_\_. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 46-60.

SANTOS, Jeana Laura da Cunha. **A estética da melancolia em Clarice Lispector**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2000.

SANTOS, Tiago R.; SOUZA JUNIOR, José Luiz Foureaux de. O romance português e a História: a narrativa de Eça de Queirós e Almeida Faria. **Agália**: Publicação Internacional da Associação Galega da Língua. n. 97/98, p. 9-32. 1. Sem. 2009.

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

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Linguística Geral**. São Paulo: Cultrix, 1972.

SÁVIO, Lígia. **A paixão e seus produtos**: uma consciência retrospectiva na Tetralogia Lusitana de Almeida Faria. 2007. 168f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira, Portuguesa e Luso-Africana) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

SECCO, Lincoln. **A Revolução dos Cravos e a crise do império colonial português**: economias, espaços e tomadas de consciência. São Paulo: Alameda, 2004.

SIMÕES, Maria de Lourdes Netto. **As razões do imaginário**: comunicar em tempo de revolução 1960-1990: a ficção de Almeida Faria. Salvador: FCJA, 1998.

SONTAG, Susan. Sob o signo de Saturno. In: \_\_\_\_\_. **Sob o signo de Saturno**. Tradução de Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr. Porto Alegre; São Paulo: L&PM Editores, 1986. p. 85-103.

SOUZA, Eneida Maria de. A dona ausente: Mário de Andrade e Henriqueta Lisboa. In: GALVÃO, Walnice Nogueira; GOTLIB, Nádya Battella (orgs.). **Prezado Senhor, Prezada Senhora**: estudos sobre cartas. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 297-306.

TIN, Emerson. (org.). Introdução. In: \_\_\_\_\_. **A arte de escrever cartas**: Anônimo de Bolonha, Erasmo de Rotterdam e Justo Lúpsio. Campinas: Ed. Unicamp, 2005. p. 17-79.

VEYNE, Paul. **Como se escreve a história**. Brasília: Editora da UnB, 1995.

**Werther**: História Alemã Escrita pelo Doutor Goethe e traduzida em português. Lisboa: Typographia Rollandiana, 1821.

WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso:** ensaios sobre a crítica da cultura. São Paulo: Edusp, 1994.

WILLEMART, Philippe. **Além da psicanálise:** a literatura e as artes. São Paulo: Nova Alexandria; Fapesp, 1995.