

UNIVERSIDADE ABERTA



UNIVERSIDADE
AbERTA
www.uab.pt

**Murmúrios em Montemínimo, Sussurros de *Conquistador*
Vozes dialogantes nas obras de Almeida Faria e Mário Botas**

Rui Manuel dos Santos Esteves

Mestrado
em
Estudos Comparados – Literatura e Outras Artes

2018

UNIVERSIDADE ABERTA



**Murmúrios em Montemínimo, Sussurros de *Conquistador*
Vozes dialogantes nas obras de Almeida Faria e Mário Botas**

Rui Manuel dos Santos Esteves

Mestrado
em
Estudos Comparados – Literatura e Outras Artes

Dissertação orientada pela Professora Doutora
Paula Mendes Coelho

2018

Resumo

Esta dissertação visa estabelecer um estudo comparado entre um conjunto de obras literárias de Almeida Faria e as pinturas que Mário Botas criou especificamente para ilustrar os livros do escritor.

Para fundamentar a nossa análise teórica optámos por recorrer a textos críticos, bem como a considerações estéticas de autores conceituados, nacionais e estrangeiros.

A estrutura do trabalho compreende um breve capítulo dedicado à primeira obra de Almeida Faria, *Rumor Branco*; um outro sobre a *Tetralogia Lusitana*; e, um terceiro, onde se pretende relacionar a imagética do Surrealismo e do grotesco nas derradeiras obras em que Almeida Faria e Mário Botas colaboraram.

Palavras-chave: Almeida Faria, Mário Botas, Surrealismo, Mitos, Comparatismo.

Abstract

The aim of this dissertation is to establish a comparative study between a set of literary works of Almeida Faria and some of the paintings, created by Mário Botas, to illustrate specifically those books.

In order to substantiate the theoretical analysis we selected several critical texts and also the aesthetical considerations given by well-known authors, both national and foreign.

The structure of the work includes a brief chapter dedicated to the first book of Almeida Faria, *Rumor Branco*; another one about *Tetralogia Lusitana*; and a third chapter where we intend to relate the imagery of Surrealism and the grotesque of the last works in which Almeida Faria and Mário Botas have collaborated.

Keywords: Almeida Faria, Mário Botas, Surrealism, Myths, Comparatism.

Dedico esta dissertação
à minha esposa Maria
e ao meu filho Rui,
com muito amor e gratidão
pelo apoio incondicional,
estímulo e perseverança
que me transmitiram,
sem os quais não teria sido possível
a realização deste desígnio.

ÍNDICE

Índice	V
Índice de figuras	VI
Introdução.....	1
CAPÍTULO I – UM BREVE MURMÚRIO	
1.1. <i>Rumor Branco</i> : o neorrealismo às avessas.....	7
1.1.1. Um retrato ténue de Daniel João.....	14
CAPÍTULO II – O FOGO E A ESPADA	
2.1. <i>A Paixão</i> : o fogo purificador de sexta-feira Santa	17
2.1.1. Alvorada.....	17
2.1.2. Tarde em fogo	22
2.1.3. Noite de breu	24
2.1.4. Hécate, a deusa de três faces	26
2.2. <i>Cortes</i> : tempo de cortar amarras	29
2.2.1. Uma família cortada em pedaços	35
2.3. <i>Lusitânia</i> : a ressurreição de um país	37
2.3.1. As mil águas de abril	38
2.3.2. O silêncio de setembro	43
2.3.3. Os ventos de março	45
2.3.4. A máscara e o laço	47
2.4. <i>Cavaleiro Andante</i> : o herói na encruzilhada.....	51
2.4.1. O Cavaleiro e a Besta	57
CAPÍTULO III – A PALETA E A PENA	
3.1. Almeida Faria e Mário Botas: uma breve, mas intensa amizade	60
3.2. Diálogos cruzados	62
3.3. <i>Os Passeios do Sonhador Solitário</i> : noites bizarras no Central Parque	62
3.4. <i>O Conquistador</i> : o mito satirizado	66
Algumas conclusões	77
Bibliografia.....	85

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1.1. - Retrato de Almeida Faria por Mário Botas. Capa de <i>Rumor Branco</i> , Assírio & Alvim.....	14
Figura 2.1. - Desenho de Mário Botas. Capa de <i>A Paixão</i> , Assírio & Alvim.....	27
Figura 2.2. - Desenho de Mário, Botas. Capa de <i>Cortes</i> , Assírio & Alvim	35
Figura 2.3. - Desenho de Mário Botas. Capa de <i>Lusitânia</i> , Assírio & Alvim.....	48
Figura 2.4. - Desenho de Mário Botas. Capa de <i>Cavaleiro Andante</i> , Assírio & Alvim..	57
Figura 3.1. - Henrique Cayatte com Suzana Cruz, sobre <i>Mise au Tombeau</i> de Mário Botas. Capa de <i>Os Passeios do Sonhador Solitário</i> , INCM.....	63
Figura 3.2. - Desenho de Mário Botas. Capa de <i>O Conquistador</i> , Assírio & Alvim.....	67
Figura 3.3. - Desenho I, por Mário Botas, in: <i>O Conquistador</i> , Assírio & Alvim.....	68
Figura 3.4. - Desenho III, por Mário Botas, in: <i>O Conquistador</i> , Assírio & Alvim	70
Figura 3.5. - Desenho IV, por Mário Botas, in: <i>O Conquistador</i> , Assírio & Alvim.....	72
Figura 3.6. - Desenho VII, por Mário Botas, in: <i>O Conquistador</i> , Assírio & Alvim.....	75

Introdução

Ao iniciar este trabalho dissertativo onde se convocam algumas obras de Mário Botas e Almeida Faria, dois dos mais originais e significativos autores da arte e literatura portuguesa dos últimos cinquenta anos, importa fazer uma breve incursão pelos métodos de análise e práticas comparativas que nos serviram de matriz orientadora.

A rara amizade que uniu Mário Botas a Almeida Faria encontra-se traduzida em múltiplas obras de extraordinária relevância. Neste contexto particular, em que nos debruçamos sobre diversas colaborações que envolveram reciprocamente os dois autores, deixamos deliberadamente de fora outros trabalhos importantes por não se enquadrarem no nosso objeto de estudo principal. É o caso das versões teatrais baseadas na *Tetralogia Lusitana* de Almeida Faria que resultaram em duas peças de teatro: *Vozes da Paixão* e *A Reviravolta*.

As obras doravante analisadas obedecem a uma lógica de procura de sinais de identidade e de alteridade, de intertextualidade e de ambientes comuns no universo onírico dos dois autores. Sempre que tal se nos afigure oportuno recorreremos a obras críticas ou a encómios de autores proeminentes para enriquecer o nosso trabalho.

Conceituadas e manifestamente paradigmáticas são as opiniões sublimadas por Eduardo Lourenço num ensaio de *O Espelho Imaginário*, que considera as “pinturas-poema” de Mário Botas como a «invenção de um mundo sem paralelo na nossa tradição, universo de fábulas sem moral, de sonhos sem códigos imagináveis, funcionando para nós nos signos pintados e escritos como vida mágica, plena de irrisão pura, de fantasia delirante e justa, de sarcasmo e de graça cruel tanto como de trágica gravidade.» (Lourenço, 1996: p. 171); ou aquela outra consideração de Óscar Lopes que louva os romances de Almeida Faria como sendo “romances-poema” em que o autor descobre os outros em si, descobrindo-os «tão profundamente que todos os momentos de cada sua personagem são como o momento de uma Paixão e Ressurreição do Homem que as circunstâncias históricas singularizam em cada homem, semelhantemente ao que acontece com a célebre ambiguidade da expressão evangélica *Ecce Homo*¹.»

Não será despidendo o facto de tão insignes figuras da nossa cultura se referirem à obra destes criadores classificando-as como “pinturas-poema” ou “romances-poema”. Desde a Antiguidade Grega que existe toda uma tradição que celebra a interação entre as

¹ Lopes, Óscar (2012) in prefácio de *A Paixão*: p. 14.

duas artes. O dito aforístico de Simónides de Ceos²: “a pintura é poesia calada e a poesia é pintura que fala”, divulgado por Plutarco³ em *De gloria Atheniensium*, é uma afortunada formulação teórica que, ao enfatizar o caráter visual da poesia, vem entroncar «na noção de *mimesis*⁴, vulgarmente considerada como uma capacidade de imitar o real.» (Avelar, 2006: p. 48)

Mais tarde, o celebrado poeta romano Horácio Flaco reformularia o aforismo de Simónides através da expressão *Ut pictura poesis*⁵ na célebre *Epístola aos Pisões*, também conhecida por *Arte Poética*. «Durante séculos a prática de pintores e poetas foi baseada nestes textos: os primeiros foram inspirados por temas literários na realização das suas composições; os segundos tentaram invocar perante os olhos dos seus leitores imagens que só as artes figurativas pareciam capazes de transmitir de forma adequada⁶.» (Praz, 1979: p. 10)

O mais antigo paralelismo entre a pintura e a poesia chegou aos nossos dias pela pena de Homero, na *Ilíada*, numa descrição pormenorizada do escudo de Aquiles, o herói da guerra de Troia. Desde então os vates têm dedicado constantes ekphrasis⁷ a pinturas, esculturas e composições musicais.

Em pleno século XVIII prossegue o debate sobre a primazia das artes. Em *Laocoonte, ou sobre os limites da pintura e da poesia*, Gotthold Ephraim Lessing analisa as duas formas de expressão artística circunscrevendo as fronteiras entre cada uma delas: sendo a pintura uma arte da imagem é uma arte do espaço, da ação imobilizada, ao passo que a poesia é uma arte do tempo, da ação e do movimento. «A pintura e a poesia

² Simónides de Ceos foi um poeta grego que viveu entre os anos de 556 e 468 a. C.. Considerado o mais importante autor de epigramas do Período Arcaico, terá sido o primeiro a ser remunerado pelo seu trabalho poético.

³ Plutarco, biógrafo e filósofo grego do período greco-romano, terá vivido entre os anos de 45 e 125 d. C.. Segundo a tradição escreveu mais de duzentos livros.

⁴ Platão, em *O Sofista*, aborda o conceito de *mimesis* no «aspecto específico da representação a nível da pintura, tendo então considerado a existência do que definiria como dois tipos de *mimesis*: uma, baseada na semelhança, tendo como objetivo reproduzir com fidelidade o objeto, através de um respeito pelas proporções e pelas cores originais, e outra, “fantástica”, caracterizada pelo apelo à ilusão, nomeadamente através da distorção ótica.» (Avelar, 2006: p. 48)

⁵ «Como a pintura é a poesia: coisas há que de perto mais te agradam e outras, se a distância estiveres. Esta quer ser vista na obscuridade e aquela à viva luz, por não reecer o olhar penetrante dos seus críticos: esta, só uma vez agradou, aquela, dez vezes vista, sempre agradará.» (Horácio, 1984: pp. 109 e 111)

⁶ Tradução minha, a partir da versão em castelhano de Ricardo Pochtar.

⁷ *Ekphrasis* — plural, *ekphrasis* — em grego significa descrição. A poesia ekphrástica descreve de forma expressiva uma cena, ou, mais frequentemente, uma obra de arte. *Ode on a Grecian Urn*, de John Keats, é um exemplo paradigmático de *ekphrasis* no romantismo inglês; na poesia portuguesa podemos identificar vários exemplos de meditação sobre objetos estéticos nas *Metamorfozes* de Jorge de Sena; no *Manual de Pintura e Caligrafia* de José Saramago; ou na obra imensa de Fernando Pessoa, em particular na fase sensacionista onde o poeta considerava que a literatura deveria ser a “fusão de todas as artes”.

encontram-se, deste modo, dependentes destes pressupostos: aquilo que o poeta pode contar, o pintor pode, apenas, eventualmente, mostrar.» (Avelar, 2006: p. 84)

No Romantismo, a valorização das emoções pessoais e da subjetividade como princípios impulsionadores para a criação artística vem contrariar a tese horaciana de que a pintura suplantara a poesia. A exaltação da criatividade, ao invés da representação mimética da natureza, eleva a poesia para o plano mais nobre das artes. Contudo, «O pintor vê as coisas como pintor; o quadro esclarece e completa a sua visão. O poeta é um fazedor de poemas; a matéria dos seus poemas é o conjunto da sua vida percetiva.» (Wellek & Warren, 1987: p. 102)

A partir da primeira metade do século XIX, o novo paradigma cultural, resultante do desenvolvimento urbano, origina a eclosão de novos movimentos artísticos marcados pelos temas da modernidade, da transitoriedade e do efémero. Baudelaire, poeta e crítico de artes, precursor da poesia pictórica e da estética Simbolista, foi quem melhor definiu o espírito da época num ensaio intitulado *O Pintor da Vida Moderna*: «A modernidade é o transitório, o fugidio, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável.» (Baudelaire, 2006: p. 290) A poesia de Baudelaire é também reflexo dessa nova experiência estética que sugere sinestésias — correspondências entre cores, perfumes e sons que se libertam da natureza através duma “floresta de símbolos”⁸ — e que desperta no homem um fluxo de sensações contíguas ao seu significado simbólico.

Os movimentos artísticos que despontaram no início do século XX (Modernismo, Expressionismo, Dadaísmo, Cubismo) culminariam naquela que, para muitos, foi a última das vanguardas: o Surrealismo. Decorria o ano de 1924, quando o escritor e poeta André Breton, dissidente do Dadaísmo, escreveu um manifesto⁹ inspirado no livro *A Interpretação dos Sonhos*. Neste livro seminal, Freud desenvolve a teoria de que o homem possui uma atividade mental, ao nível do inconsciente, da qual não tem noção a maior parte do tempo. A partir de então, o conhecimento científico dos meandros da mente

⁸ Expressão retirada do poema programático de Baudelaire *Correspondances*, cuja primeira estrofe apresenta uma profusão de comparações:

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

(Baudelaire, 2003: p. 38)

⁹ No Manifesto, Breton define Surrealismo como: «Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo o controle exercido pela razão, fora de toda a preocupação estética ou moral.» Breton, André (1924) in <http://www.culturabrasil.org/zip/breton.pdf>, p. 12.

humana propiciava a exploração de automatismos de expressão artística veiculados pela linguagem dos sonhos e do subconsciente.

Nos últimos cem anos os estudos interartes evoluíram a partir de uma ideia desenvolvida por pesquisadores dos vários ramos das disciplinas artísticas que preconizava uma “iluminação mútua das artes”¹⁰. Esta visão de interpenetração e complementaridade acentuava a «tomada de consciência de que conceitos e métodos usados no estudo de uma arte poderiam ser proficuamente aplicados com os devidos ajustes ao estudo de uma outra.» (Clüver, 2001: p. 335) Devido ao desenvolvimento técnico e tecnológico, uma miríade de meios veio inundar o espaço comunicacional de imagens compósitas e de novos tipos de textos que fomentaram a fusão entre as mais modernas formas de expressão artística: a chamada “obra de arte total”¹¹.

Presentemente, os estudos transdisciplinares tendem a cruzar as ciências cognitivas, a semiótica, a informática, a linguística, a antropologia, a crítica ideológica, assim como os estudos culturais, originando a formação de um novo campo de estudos em que os textos a comparar se revelam cada vez mais complexos. Textos de características multimédia — frequentemente utilizados na promoção publicitária, na divulgação de produtos musicais e cinematográficos, ou até mesmo na propaganda política — adotam uma linguagem híbrida que é condicionada pelo contexto em que são propagados e dependem intrinsecamente do modo de receção na comunidade textual.

As questões relacionadas com a intertextualidade, como condição de influência e assimilação dos textos anteriores por parte de uma comunidade, «dependem muito, é claro, da educação e formação de cada indivíduo; dependem de hábitos fomentados pelas comunidades interpretativas (que podem não coincidir para cada uma das artes), bem como das condições e contextos da receção dos textos.» (Clüver, 1997: p. 41) O exegeta, ou o leitor mais qualificado, pode experimentar um prazer incomparável desafiando num poema todas as ressonâncias que ecoam de textos anteriores. A dimensão do prazer depende apenas do virtuosismo do poeta. Para a mente esclarecida de George Steiner «não há nada ao mesmo tempo mais fascinante e que mais conduza à hermenêutica do que o esforço para observar, para elucidar a “intertextualidade” da filosofia e da poética, para ouvir a música que habita o pensamento.» (Steiner, 2003: p. 165)

¹⁰ *Wechselseitige Erhellung der Künste*, título de uma obra de Oskar Walzel, de 1917.

¹¹ *Gesamtkunswerk* é um conceito estético do romantismo alemão, sendo simultaneamente uma prática artística, social, política, e, acima de tudo, moral.

No presente caso de estudo deparamo-nos com pelo menos duas formas de leitura intersemiótica: a interpretação não-verbal, que Mário Botas utilizou para ilustrar as obras de Almeida Faria, e a interpretação verbalizada dos desenhos que foram confiados a Almeida Faria por Mário Botas para que a partir deles o escritor inventasse histórias fantásticas. Em qualquer delas encontramos virtualidades; a todas elas ficamos devedores de uma incomparável sensação de plenitude.

CAPÍTULO I
UM BREVE MURMÚRIO

1. 1. *Rumor Branco*: o neorrealismo às avessas

A publicação de *Rumor Branco* aos dezanove anos de idade, acontecimento incomum nas letras nacionais, valeu a Almeida Faria o Prémio Revelação da Sociedade Portuguesa de Escritores e o reconhecimento por parte dos seus pares. O destemor do jovem autor não o isentou, contudo, de uma catadupa de críticas negativas que, à época, menosprezaram o facto de este romance ter sido uma primeira obra criada sob uma perspectiva experimental. O carácter inusitado deste novo tipo de romance suscitou uma reação imediata e os mais díspares comentários produzidos pelos críticos da nossa imprensa especializada.

À análise laudatória de João Gaspar Simões, que considerava estarmos «de facto, diante de um caso de precocidade, e em literatura especialmente em literatura de ficção, a precocidade é coisa rara¹²», juntou-se o ensaio crítico de Maria Alzira Seixo que classificou *Rumor Branco* «como uma obra de leitura incómoda (...); incómoda porque não se oferece ao leitor como uma coisa definitiva e acabada, antes como um potencial de ambiguidades e polivalências, dando toda a margem a desenvolvimentos imaginários, a realizações individuais por parte de quem a lê.» (Seixo, 1986: p. 202) Ora, foi precisamente o leitor quem mais desfrutou com a chegada de uma nova “voz” ao universo literário português. A originalidade, o sentido crítico, e a poderosa força poética da expressão narrativa, confirmariam Almeida Faria como um dos autores mais influentes da literatura portuguesa contemporânea.

Por outro lado, *Rumor Branco* foi um romance incompreendido nalguns setores mais tradicionalistas do nosso meio literário. Sendo bem conhecida a polémica¹³ travada entre Alexandre Pinheiro Torres e Vergílio Ferreira — desde logo pela inclusão, em anexo, dos textos dessa controvérsia nas edições mais recentes do romance —; outros críticos houve que questionaram o estilo e a estrutura do processo narrativo utilizado por Almeida Faria nesta primeira obra. Manuel Poppe escrevia nas páginas de *O Tempo e o Modo*: «O jovem escritor desconhece o segredo das palavras, desconhece os segredos da arte do romance; acredita, muitas vezes, que a sinceridade é tudo, mas esquece-se que

¹² Simões, João Gaspar (1963) “Crítica Literária”, *Diário de Notícias*, 11 de abril: p. 13.

¹³ Controvérsia publicada em vários números do *Jornal de Letras e Artes*, entre os meses de janeiro e fevereiro de 1963, onde Vergílio Ferreira defendia as qualidades literárias do primeiro romance de Almeida Faria, seu ex-aluno no liceu de Évora, e Alexandre Pinheiro Torres contestava o percurso do jovem autor. Nas réplicas subsequentes o debate transformou-se numa polémica que já pouco tinha que ver com o romance, mas antes com uma feroz crítica individual ao rumo existencialista que a escrita de Vergílio Ferreira estava a tomar, e à sua dissidência com o neorrealismo.

para ser sincero é indispensável encontrar as palavras que exprimam essa sinceridade.¹⁴» Esta opinião crítica, divulgada na secção *Artes e Letras* de uma publicação que se tornou uma referência incontornável no panorama cultural dos anos sessenta, foi formulada sem considerar o caráter profundamente inovador que Almeida Faria carregava para o imaginário das letras nacionais; ainda assim, o crítico reconhecia-lhe um inegável talento «para se movimentar dentro da prosa.¹⁵» Para entendermos a relevância que Almeida Faria atribui à opinião dos críticos, recordamos aqui um pedido que o próprio formulou no já distante ano de 1983: «Não por masoquismo mas por uma espécie de higiene mental, aqui fica um pedido aos nossos queridos críticos, desunhem-se a escrever, e sobretudo digam o pior possível de mim.¹⁶»

Escrito numa sociedade portuguesa em crise, numa época em que as convulsões sociais se agudizavam em consequência da eclosão da guerra colonial e das revoltas estudantis desse início da década de sessenta, *Rumor Branco* é identificado por muitos como um manifesto juvenil de total insubmissão às regras do autoritarismo ditadas pela ideologia política e veiculadas por um sistema de ensino arcaico e desadequado. Este grito de revolta, lançado por Almeida Faria contra a opressão cultural, contribuiu para a renovação da linguagem do romance em língua portuguesa. Para o poeta Armando Silva Carvalho, *Rumor Branco* «trouxe à flor da escrita o tumulto problemático do indivíduo, as suas contradições enquanto sujeito, os seus limites interiores, os negócios da alma e da morte, enfim, um mundo que fora colocado entre parênteses pela necessidade mais premente da luta de classes e do primado do coletivo.¹⁷»

Rumor Branco acompanhava a mudança de rumo nas letras portuguesas que, à data, opunha o neorrealismo às tendências que propagavam o existencialismo francês e nas quais ressoavam ecos de um novo modernismo. Este movimento literário constituía uma reação contra todas as formas de alienação do homem, através do conhecimento dele próprio e da sua relação com os outros. Liberdade individual, responsabilidade perante o “outro”, abertura ao mundo, eram estas as propostas de um novo projeto cultural humanista que, entre nós, visava contribuir para a recuperação de um país exaurido da sua juventude e socialmente à beira da rutura.

¹⁴ Poppe, Manuel (1963) “*Rumor Branco*, de Almeida Faria”, *O Tempo e o Modo*, n.º 2, fevereiro: p. 60.

¹⁵ *Idem*, *ibidem*: p. 61.

¹⁶ Faria, Almeida (1983) “O autor a intertextualidade e o leitor”, *Colóquio/Letras*, n.º 75, setembro: p. 55.

¹⁷ Cruz, Dário (2012) “Rumor de uma polémica”, *Jornal Público* - suplemento *Ípsilon*, 30 de novembro: p. 13.

Ao contrário da estética neorrealista vigente, que impunha uma rigorosa caracterização das personagens e a sua inserção num modelo ficcional bem definido, a técnica narrativa de *Rumor Branco* assenta numa estrutura fragmentada, dividida em sete capítulos onde a trama é relativamente secundarizada «...formalmente *Rumor Branco* tem que ver, evidentemente, com o “novo romance”: ele não é, com efeito, uma verdadeira “história”.¹⁸» As teorias do *nouveau roman*¹⁹, desenvolvidas no pós-guerra por um grupo de escritores de expressão francófona como Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Claude Simon, Michel Butor ou Marguerite Duras, são replicadas de forma espontânea em *Rumor Branco* pelo jovem Almeida Faria que descreve «uma certa mitologia da adolescência como idade por excelência da revolta contra toda a espécie de opressão e também da perceção do mistério das origens do ser e do mundo.» (Machado, 1984: p. 88)

Nesta obra, o autor concede total primazia ao sentido existencial do protagonista. Daniel João é um homem que enverga múltiplas máscaras, um homem dúplice, um homem ao mesmo tempo imóvel e fragmentado, um homem que vive realidades muito distintas e que percorre espaços tão diferentes como a aridez da planície alentejana, a exiguidade de uma cela prisional ou as ruas movimentadas de grandes cidades como Paris ou Lisboa:

(...) mas eis que já formigas os homens passam constantemente na rua. já Lisboa se afogou no nevoeiro, se tu ao menos um sorriso visses descansavas. não. nada que não sejam portas e janelas, mudo entardecer. discreto. nas praças autocarros. um banal buzinar com balões a rebentar. que pressa fornicadora em cada movimento. imenso foi o tempo. pelos parques da cidade um vento se desata. roxo seria o céu se acaso fosse visto. porém não é. (Faria, 2012: pp. 22 e 23)

De estudante pequeno-burguês, habitante de uma cidade cinzenta e retrógrada como Lisboa, Daniel João passa a exilado na desconhecida e vibrante cidade de Paris. Fugido à guerra? à ditadura? à censura? à repressão movida pela polícia política que perseguia os estudantes contestatários nesse início conturbado dos anos sessenta? Daniel

¹⁸ Ferreira, Vergílio (2012) in prefácio de *Rumor Branco*: p. 10.

¹⁹ Parafrazeando Alain Robbe-Grillet: o termo «"novo romance" não denomina uma escola, nem mesmo um grupo específico de escritores que trabalham no mesmo campo literário; a expressão é apenas um rótulo convenientemente aplicável àqueles que procuram novas formas para o romance, formas que possibilitem a expressão (ou criação) de novas relações entre o homem e o mundo, para todos aqueles que pretendem reinventar o romance, ou, por outras palavras, reinventar o homem.» (Robbe-Grillet, 1965: p. 9), tradução minha.

João é agora um homem acochado, um homem que encontra abrigo na cosmopolita e multicultural cidade das artes, do Sena e do Quartier Latin.

(...) janto pouco e depressa num self-service em Saint-Germain e para ocupar tempo entro na discoteca Latin Musique, ao lado, onde não compro nada. às dez dirijo-me à cave. afinal abre só daqui a uma hora. vou sentar-me numa esplanada cheia de desvairada fauna falando alto. cheguei ontem à noite e resolvi ficar no primeiro quarto encontrado, onde dormi dez horas. (Faria, 2012: pp. 53 e 54)

Daniel João é também um “outro” homem, um jovem que vive no Alentejo, terra de homens de olhar fechado e fala arrastada; terra de moços ganhões que dela arrancam o seu sustento, de sol a sol; terra de malteses que fogem do arado e da foice para montar armadilhas aos coelhos bravos nos campos incultos; terra de homens deixados à míngua pelo latifúndio; terra de fome e desespero. «Quando Almeida Faria evoca o Alentejo, essa evocação nada tem de demagógico ou de miserabilista, muito embora a opressão ditatorial e a imensa injustiça social se façam sentir. Desde *Rumor Branco*, o Alentejo torna-se um lugar mítico, um lugar privilegiado do mistério do ser e da criação.» (Machado, 1984: p. 89) Daniel João é agora um adolescente que se olha no espelho límpido da planície dourada:

Na pejada noite de mistérios surdos ele avançava rápido sem pressa e aquelas azinheiras de silêncio, aqueles ecos de vozes, voos, saltos animais, aquele tremor leve de estrelas, tudo ali lhe infundia respeito em vez de medo, em lugar de ansiedade, espanto... (Faria, 2012: p. 39)

A cisão entre o Daniel João pequeno-burguês e o Daniel João proletário acontece no fragmento IV (o capítulo medial de *Rumor Branco*), durante um longo parágrafo de quatro páginas, marcado pela quase inexistência de pontuação, Almeida Faria procede à fragmentação desse homem:

(...) os enigmáticos sinais do meu hermético relógio do meu rumor eternamente branco nada me regularam nem o tempo por isso ele desconheceu em mim significado e tive de construir-me templo deste confuso tempo e assim será metamorfose o que se segue perante vossos olhos... (Faria, 2012: p. 70)

No fragmento V Daniel João é um miúdo aleijado, sexto filho de uma família que sobrevive numa barraca de lata erguida atabalhoadamente junto à margem do rio Tejo. Este fragmento funciona como um pequeno conto autónomo onde Almeida Faria experimenta uma prosa ao melhor estilo neorrealista. O dramatismo e a pungência da história mereceram a complacência de Alexandre Pinheiro Torres: «(...) o capítulo V é,

a meu ver, o melhor: residem mesmo nele as minhas esperanças quanto ao seu Autor.²⁰» Daniel João renasce assim como um «menino pobre e alienado na sua pobreza.» (Simões, 1997: p. 39)

Uma perna mais comprida que a outra, largas orelhas alvares que a professora gostava de puxar, o médico dissera ao pai que aquilo era resultado da bebida. Daniel João procurava não ser visto, coxeando corria com os livros atados num atilho. (Faria, 2012: p. 77)

Daniel João é também um homem de meia-idade acorrentado pelas grilhetas da ditadura, um homem sem futuro que se arrasta pelos cantos da prisão; um homem exaurido que cumpriu todos os seus dias, mas que, no fim das penas, acaba vencido pelo desespero e pela frustração pondo termo à vida no exato dia da sua libertação. Daniel João surge agora derrotado pelo malogro de uma revolução, ele é o homem síntese de todos os homens de nome Daniel e João, um homem sem esperança:

(...) que estava ali fechado e pensava e passeava há horas, desde o nascer do indeciso dia, último dia de prisão e respirava tão cansado, sem forças quase para dar um passo, revolução abortada e ele, que queria com seus braços construir algum pouco da futura harmonia do mundo, destruído como os camaradas, vencido na carne... (Faria, 2012: p. 85)

O diário, que hipoteticamente terá sido escrito durante um longo cativeiro de vinte e cinco anos, e posteriormente queimado pelo prisioneiro no fragmento VI, serve de referência probatória à existência de Daniel João: o homem estilhaçado que viveu mil vidas ignoradas, que padeceu os tormentos de outrem, que rebentou as veias com um vidro, que bebeu o cálice de cicuta e se deitou tranquilamente na palha, que soletrou o Poema como quem grita:

21 de junho escrever como derradeiro desafio. desejo de construir deitando tudo abaixo. escrevo como se fosse chorar ou dar um grito largo ou emudecer e isso se nota no que escrevo. esse fim de mim e começo de mim. sinto que uma planta germina em mim e seus ramos crescendo são meus braços crescendo. o mundo árvore do paraíso aqui em ti. (Faria, 2012: p. 111)

Neste livro, classificado por Álvaro Manuel Machado como “romance de aprendizagem total”, soam ecos da poesia portuguesa contemporânea, alguns trechos foram mesmo incluídos na *Antologia de Poesia Universitária* de 1964. O próprio Almeida Faria reconheceu numa entrevista que: «*Rumor Branco* está muito ligado ao

²⁰ Torres, Alexandre Pinheiro (2012) in “Polémica em torno de *Rumor Branco*”, *Rumor Branco*: p. 123.

grupo da *Poesia 61*²¹, uma poética radical, anti discursiva e anti lírica. Uma poética típica dos anos 60 (em Itália havia o *Gruppo 63*) de que me sentia muito próximo até na sua dimensão política. Aquele meu romance e a *Poesia 61* têm em comum a sua austeridade, o serem cortes com a tradição patética e sentimental da lírica portuguesa. Eu estou mais perto da estética mais austera.²²»

Por outro lado, a musicalidade que emana da linguagem poética de *Rumor Branco* contém influências da música eletrônica de Luciano Berio e Karlheinz Stockhausen, compositores que inspiraram o autor para alcançar o objetivo de «aproximar a música e a palavra.²³» O termo rumor, ou ruído branco, designa uma frequência gerada eletronicamente, aleatória, audível e de certo modo perturbadora, que é constituída por uma série de:

(...) frequências harmónicas puros sons sinusoidais como gráficas representações da função seno rumores brancos absolutos filtrados gelados reduzidos impulsos estalidos, mundo interplanetário espacial do rumor branco que em si todos os rumores abrange os mundos todos, voz do criador pelo homem assumida... (Faria, 2012: p. 31)

A intertextualidade com os textos bíblicos está presente em *Rumor Branco* desde a sua conceção. A origem dos nomes próprios do protagonista: Daniel, o profeta, e João, o batista, revelam que «a composição binária do nome escolhido pelo autor corresponde à sua bissemia fundamental: nele coexistem o homem velho e o homem novo.²⁴» Logo no primeiro fragmento a “voz intersticial” do Criador começa por evocar a criação desse homem novo que assim se expressa à sua imagem e semelhança:

há trevas à tua volta e tu não és. serás um dia. por sobre este vazio orbe a luz pesa milénios em sua ansiada ausência e à superfície dos rios invisíveis o presente galopa arrepiadamente. Se fosses verias que sem ti o globo é cego minha desde já assemelhada imagem. (Faria, 2012: p. 21)

²¹ O movimento *Poesia 61* surgiu na cidade de Faro com a publicação, em 1961, de uma antologia poética com o mesmo nome que reuniu cinco poemas distintos de cinco jovens poetas portugueses: Casimiro de Brito (*Canto Adolescente*), Fíama Hasse Pais Brandão (*Morfismos*), Gastão Cruz (*A Morte Percutiva*), Luíza Neto Jorge (*Quarta Dimensão*) e Maria Teresa Horta (*Tatuagem*). Os textos poéticos da *Poesia 61* visavam responder ao esgotamento que havia atingido a poesia portuguesa a partir dos anos cinquenta, concedendo, a partir de então, primazia à palavra e à experimentação vanguardista.

²² Entrevista concedida por Almeida Faria a Marcello Sacco: p. 9.

²³ *Idem, ibidem*: p. 9.

²⁴ Berardinelli, Cleonice (1973) “*Rumor Branco*, um romance de auto-representação”, *Colóquio/Letras*, nº 13, maio: p. 35.

Durante sete momentos Almeida Faria cria, modela e reinventa o personagem Daniel João, usando superlativamente a linguagem para se acercar do momento sublime da criação do texto. Como um verdadeiro demiurgo, o autor concebe assim um universo muito peculiar a partir da essência da palavra, pois é «a palavra que dá origem aos seres.²⁵»

Em quase todos os fragmentos do romance é através de recursos linguísticos inovadores que Almeida Faria elabora as múltiplas ressonâncias de *Rumor Branco*, quer seja pela frequente utilização de aliteraões e anástrofes, quer seja pela constante mudança de narrador²⁶ (a única exceção ocorre nos dois últimos, quando ficamos a conhecer o prisioneiro Daniel João e o seu diário). As singularidades linguísticas acontecem desde logo pela da utilização sistemática de palavras-soma à boa maneira de James Joyce; pela inexistência de pontuação durante um fragmento inteiro — como sucede no fragmento IV —; ou pela total ausência de maiúsculas após os pontos finais.

Neste primeiro romance de Almeida Faria as técnicas do cinema conjugam-se com o experimentalismo da linguagem de modo particularmente evidente no fragmento I quando o burburinho da cidade se mistura com os ruídos da sociedade tecnológica e se transforma numa sequência de planos em constante movimento cinematográfico:

(...) na avenida baça correm carros rodas respingando luzes liquefeitos nos vidros nos cromados. o céu fundo conserva laivos de azul-chumbo. (Faria, 2012: pp. 26 e 27)

Os códigos da linguagem cinematográfica são evidentes na passagem em que Almeida Faria descreve uma ida do grupo de jovens ao cinema Roma para assistir à projeção do filme *Rocco e Seus Irmãos*²⁷. No intervalo da sessão a sequência temporal é particularmente marcada pelo ritmo de montagem quando Daniel João observa os seus amigos, Regina e Pedro, do alto do balcão:

(...) com olhos de cinema primeiro em plano geral ainda no meio da assistência depois plano de conjunto grande e logo plano de meio conjunto em seguida plano de pé depois plano americano cortados os atores pelos joelhos depois plano de tronco a partir da cintura logo plano de peito aproximado seguidamente plano vasto até que as caras se chegaram num grande plano ao nível das gargantas e finalmente mentalmente filmaste em plano de detalhe os lábios de Regina que fechavam-abriam sem que entendesses bem o que diziam. (Faria, 2012: pp. 35 e 36)

²⁵ Berardinelli, Cleonice (1973) “*Rumor Branco*, um romance de auto-representação”, *Colóquio/Letras*, n.º 13, maio: p. 37.

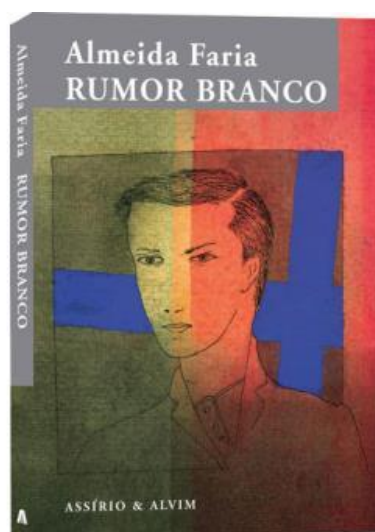
²⁶ Ou *pessoa-centro*, como o designa Vergílio Ferreira no prefácio a *Rumor Branco*.

²⁷ Filme de Luchino Visconti, de 1960, com Alain Delon, Renato Salvatori e Annie Girardot.

1. 1. 1 Um retrato ténue de Daniel João

O percurso literário de Almeida Faria está indissociavelmente ligado à estética do cinema, da música e das artes visuais. A sua relação com a pintura, e em particular a colaboração com Mário Botas, teve início numa fase posterior à publicação das primeiras edições de *Rumor Branco*. Na data do seu aniversário, Almeida Faria foi surpreendido com a oferta de um retrato pintado por Mário Botas sem que nunca tivesse posado para ele: «Naquela altura não gostei, achei decorativo apenas, inesperado da parte de alguém cujo trabalho costumava inquietar-me. Com os anos fui olhando e aprendi a olhar.²⁸» As reedições mais recentes de *Rumor Branco* são hoje ilustradas por esse retrato.

Figura 1.1



Capa de *Rumor Branco*

O desenho de Mário Botas mostra um jovem dividido: verticalmente bem delimitado, um halo luminoso corta-lhe o rosto exatamente ao meio, demarcando duas expressões contraditórias. O rosto é uno, a expressividade é diversa.

De um lado, a curvatura da sobrancelha levantada e o olhar penetrante são indiciadores de temeridade e ousadia. A cor vermelha, que inunda a parte direita da composição, sugere que este desenho também poderá representar o jovem Daniel João, um pequeno-burguês revoltado que luta contra as instituições retrógradas e decadentes e que se entrega às causas da paixão e do erotismo.

Do outro lado, o olhar alheado e introspetivo demonstra uma atitude pesarosa perante as agruras da vida. A cor verde, esmaecida, que se estende pela parte esquerda do

²⁸ Faria, Almeida (2002) in prefácio de *O Pintor e o Mito*: p. 6.

enquadramento, reflete um mundo interior marcado pela dor e pelo sofrimento, denunciando um “outro” Daniel João: um jovem pobre, proletário, explorado e espoliado de todos os direitos de liberdade e cidadania; alguém que se afunda no desespero absoluto e que acaba por cometer suicídio.

Com o decorrer do tempo Almeida Faria concluiu que o significado das cores da bandeira monárquica que compõem o fundo do desenho, tal como as do primeiro plano que representam a bandeira republicana, não eram uma alusão aos mitos patrióticos repetidamente ficcionados por ambos os amigos; mas que, «desenhado dezasseis meses antes da sua morte, aquele retrato, com a seriedade ou a serenidade de um adeus adiado, era afinal um relato: o amigo mostrava-me partilhado, como ele, entre dois mundos, um imemorial e obscuro, outro mais luminoso e actual, de que as bandeiras seriam os sinais.²⁹»

Tema transversal à sua obra, e «conviva próxima de Botas, a morte emerge como pano de fundo em toda a sua extensão, contrastando essa violência com a delicadeza das suas aguarelas, o que torna a atmosfera ainda mais estranha.³⁰» A imaginação fulgurante do pintor ficou impressa não apenas nos seus quadros mas também em belas páginas de prosa poética, escritas e publicadas em formato trilingue pela Fundação Casa-Museu Mário Botas em colaboração com a Universidade Nova de Lisboa, onde o pintor-poeta deixou um insuperável lamento da sua dor:

Desaparecer de Ti, Morte, Mulher, poder Ser, a meio a Glória e a Desgraça,
confinado ao mundo vazio de ecos, aparecer não mais que Eu, Aristóteles de feira.

Acabar, não morrer, criar em mim o mito na possibilidade angélica do Outrem,
voz velada na Noite do ser.

Só assim te sentir porque água do olhar, porque claridade cega entre caixotes de
bruma. Só assim te amar mas não em mim nem em ti nem no mundo: sem que evoque
a natureza este modo de amar! Que nela não haja sombra disforme de uma carícia, de
um véu que nos cobre, de um pensamento comum!

Que, afastado de mim, cumpra o destino, e nele, à semelhança mágica do que
fui, seja reflexo e ausência.

Que me baste de ti o saber que olhas ou que sonhas ou que dilaceras alguém.

(Botas, 11-3-82: poema 2)

²⁹ Faria, Almeida (2002) in prefácio de *O Pintor e o Mito*: p. 6.

³⁰ Cantinho, Maria João (2016) in *A Corrida de Narciso*, www.fundacaomariobotas.pt.

CAPÍTULO II
O FOGO E A ESPADA

2. 1. A *Paixão*: o fogo purificador de sexta-feira Santa

Primeiro tomo da saga que narra o drama existencial de uma família abastada do Alentejo rural, o romance *A Paixão* decorre no ambiente repressivo imposto pela ditadura que nos anos sessenta do século passado persistia em manter uma guerra colonial infame, um sistema social injusto e o controle implacável sobre todas as oposições. O contexto em que se desenrola o romance reflete o clima de desconfiança, o silêncio, o medo e a apatia que minavam a sociedade portuguesa da altura.

Ao percorrer as três fases de um dia de sexta-feira Santa (manhã, tarde e noite), Almeida Faria evoca os pensamentos mais íntimos de cada um dos membros da família. O sonho, a meditação individual e o monólogo interior são os recursos privilegiados pelo autor para descrever os medos e as frustrações das personagens que, apesar de viverem sobre os alicerces da mesma casa, se encontram separados por uma intransponível parede de silêncio. «Em *A Paixão*, o contexto da ditadura é expresso prevalecentemente por uma linguagem densa e simbólica, de registos poéticos, onde a fragmentação e o experimentalismo do livro anterior, embora presentes, são arrefecidos.» (Simões, 1997: p. 61)

2. 1. 1. Alvorada

O dia começa bem cedo para a criadagem. É necessário iniciar os preparativos da lida doméstica aos primeiros alvares da madrugada. Ainda antes de despertar, no período em que predominam o torpor e a vigília, Piedade, a responsável pela cozinha, rememora os afazeres a que será sujeita nesse dia de grande agitação:

(...) descer para a cozinha e enregar o trabalho reacendendo lume no fogão, lavar a louça que ficou da véspera (...) e só depois sair para o quintal (...) filhar da vassoura e, com ela, varrer a capoeira e aos bichos dar farelos e mais reção avondo (...) voltar depois ao quarto, lá em cima, a fim de pentear-se, pintar-se se ele a espera (...) ir pela rua velha e árida à derêtura caminho da praça do mercado (...) voltar ao fim de meia hora (...) servir o dejejum aos meninos que gritam... (Faria, 2012: pp. 23 a 25)

Meninos, patrões e criados vão acordando à vez de um sono desigual. O perfil psicológico de cada um é caracterizado ao longo dos primeiros dez capítulos numa tessitura habilmente urdida por Almeida Faria que «estabelece um novo discurso para novas personagens e novas instâncias narrativas. Oferece arcaísmos literários a uma criada, confere às personagens palavras que só pertencem ao autor, estabelece uma

continuidade frásica e um encadeamento de leixa-prem trovadoresco: a última frase do último capítulo é a primeira do capítulo seguinte.³¹» Almeida Faria usa um conjunto de frases de ligação que funcionam simultaneamente como indicadores de tempo e de ação: (são mais que horas; portas da cidade; como as coisas correm; não dormem).

Às primeiras horas da alvorada entramos nos pensamentos mais recônditos dos subalternos; depois, ao longo da manhã, à medida que estes se vão progressivamente libertando da letargia do sono e despertando para a realidade, vamos assistindo ao desenvolvimento da personalidade de cada um dos habitantes da casa. «Encontra-se já, aqui, a primeira marca de originalidade de Almeida Faria, que não escolhe a simples notação de horas ou minutos para mostrar o tempo que passa, sendo antes seu propósito fazê-lo evoluir lentamente, através do despertar gradual de cada uma das personagens.» (Oliveira, 1980: p. 12) O acordar de João Carlos está envolto numa aura de simbolismo: a descrição do sacrifício do cordeiro pascal e as iniciais do seu próprio nome (J. C.) enlaçam o jovem estudante de Direito ao papel primordial que Almeida Faria lhe reservou nesta saga alentejana.

(...) hoje é o dia; na vila haverá vozes, altas e lamentosas, dos animais que morrem; imolarei também; ele é, o nosso cordeiro, como as palavras mandam; sem mancha, macho, de um ano; agora vou matá-lo, dentro da madrugada; num golpe brusco, grave, lhe abrirei a garganta... (Faria, 2012: p. 27)

Ao imolar o *Agnus Dei*, como mandam as palavras bíblicas, João Carlos convoca para a atualidade o rito sacrificial que simboliza a retirada dos pecados da alma e a salvação do homem novo. Este é um gesto que transcende o domínio temporal, «também este tempo deve ser sacrificado, para que um novo tempo advenha. É, pois, um gesto de inscrição do sagrado no profano.» (Barbosa, 2012: p. 31)

Arminda, a única irmã; André, o primogénito; e Jó e Tiago, os irmãos mais novos, vão, em sonhos, exorcizando os seus medos e construindo as suas fantasias. Arminda sonha com cavalos em fogo. Espartilhada por uma sociedade patriarcal e autoritária que não lhe concede qualquer margem de autonomia, a jovem procura o espaço para afirmar a sua condição feminina. André dormita toda a manhã, sonha, e acorda, sob a ameaça contínua da doença, renunciando um confronto inevitável com o espectro da morte. Jó conjectura mirabolantes fugas de prisões que terminam em glória e na sedução da bela

³¹ Oliveira, Anabela Dinis (1992) “Almeida Faria – aventura de uma escrita ou escrita de uma aventura?”, *Letras & Letras, Dossier Almeida Faria*, V: 75, 15 de julho: p. 13.

heroína. O imaginário infantil de Tiago, o benjamim da família, é povoado de fantasmas e lobisomens:

(...) ele trazia, vestido e justo pelo cinto de cordão ao corpo alto, o grande robe de meu pai e, nos pés, os sapatos de quarto; apalpou a mãe no peito; logo largou o cigarro e, sem sequer olhar para mim, beijou-a muito na boca e a levou; ela nada dizia e eu de pé na minha raiva sobre a cama; queria gritar, chamar, mexer-me, mas tinha a boca muda e os pés selados; foram juntos para o quarto; tudo ficou escuro turvo breu... (Faria, 2012: pp. 45 e 46)

Aos adultos é retirada qualquer capacidade para sonhar. Francisco, o pai, herdeiro da Herdade dos Cantares — que o avô construiu e que ele por inépcia e lassidão foi delapidando —, sente a aproximação da ruína e o desmoronar da sua autoridade. Marina, a mãe — cujo nome apenas é citado no final da narrativa —, é remetida para uma posição de menoridade que decorre da sua postura de total submissão face ao poder marital. Estela, a criada mais velha, está longe de casa, do marido e dos filhos — com os quais apenas comunica através de longas cartas escritas em linguagem popular. Serviçal, mulher desenraizada e mãe ausente, Estela consagra toda a sua existência ao serviço de patrões, sofrendo as agruras do trabalho violento na mais profunda solidão:

Estela, mulher sem casa, não mãe autêntica, não como a Mãe, arquétipo, símbolo indomável agora situado em certa vila sede de concelho de certo distrito do Alentejo (...) mãe estéril e mãe velha viajando pela casa, sem marido, sem cio, sem carinho, sem nada, só saudade, sem mais nada, lavando-se de nada, vendo quartos sem nada, trabalhando ainda mas para nada... (Faria, 2012: pp. 187 e 188)

Moisés nunca sonha, mas no seu imaginário possui a força que lhe permite reconstruir a realidade através da carga poética presente na natureza. Desde que a mulher morreu — de albumina, disse o doutor — que veio viver para a cocheira do morgado Francisco, para ali cuidar de éguas e cavalos. A cavalaria, entretanto vazia de animais, serve-lhe de morada. Tranquilamente, o eguariço repousa num lugar sagrado: esta parte da quinta foi em tempos retiro de frades que desciam do convento para beber no tanque de água férrea e refrescar-se sob as copas das árvores. Agora, Moisés dormita e reflete como quem espera a sua hora; a longa noite é a antecâmara da morte. O venerando ancião acorda muitas vezes no escuro e fita o brilho das estrelas por entre o forro carcomido do telhado.

(...) sem ser capaz de dormir, olha a noite lá fora e a luz pela janela; olha tranquilo o sono e a vigília; sem pressa, sem nenhuma pressa; também não sonha; diz que não

está já em idade de sonhar; não se lastima nunca do tempo que passou mas do que passa; vê os poentes e os círculos da tarde, enche o coração de uma alegria calma; dá ao silêncio o seu valor e não busca nos homens se não o que não sabem... (Faria, 2012: p. 53)

O registo temporal assume uma importância fulcral na evolução do discurso narrativo de *A Paixão*. Com o despontar da manhã, e a saída progressiva do universo onírico, a caracterização das personagens coincide cada vez mais com o ritmo em que decorrem as respetivas atividades quotidianas. A azáfama das criadas que limpam, lavam e preparam as refeições dos patrões, contrasta com o torpor da família que vai abandonando a languidez dos seus leitos. Podemos constatar que «há uma evolução sensível na realidade temporal da manhã: do sonho, do sono, da consciência adormecida, do espírito não vigilante que surge espontâneo e, por vezes, quase descontrolado se vai, pouco a pouco, penetrando na esfera do real / presente, que se tornará predominante quando as personagens despertarem totalmente para o dia.» (Oliveira, 1980: p. 12) Lentamente, todos se vão embrenhando na realidade: Moisés assiste à missa com o seu amigo Simão; Piedade arruma os quartos e compõe as camas; Estela ajuda na cozinha; Francisco dirige-se para a quinta; João Carlos estuda Direito no seu quarto; e Tiago recorda os dias chuvosos de inverno em que passava o tempo a modelar bonecos de barro nos cômodos da quinta.

A galeria de personagens que compõe o quadro de *A Paixão* «representam a gama essencial da vida humana, desde a infância à velhice.³²» O temperamento de André é marcado pelo seu distanciamento em relação ao mundo e pela sua oposição à personalidade subversiva e insubmissa do irmão. Enquanto João Carlos é ativo, interventivo e consciente da situação política, André personifica a atitude imobilista que tolhe a sociedade portuguesa de então. Para ele o calor do dia que começa é sufocante, provoca lassidão e morbidez. Sendo o único elemento da família que permanece toda a manhã no quarto, isolado de todos, fechado sobre si mesmo e mergulhado em períodos alternados de sono e de vigília, André tem consciência da doença que o mina e questiona a sua existência:

Acordo e tudo é exatamente como se tivesse chegado da mais longínqua morte; a noite terminou, deusa das trevas, filha de céu e terra, toda feita de mamas, esposa-fêmea dos infernos, e ainda me parece, fechado neste quarto, no cavo desta cama, que a noite continua, que o dia é tão-só noite e fora há negridão; hora do príncipe das

³² Lopes, Óscar (2012) in prefácio de *A Paixão*: p. 13.

trevas, eis que acordo em sexta-feira de paixão, demasiado tarde... (Faria, 2012: p. 86)

Ao contrário de André, o comportamento de João Carlos é caracterizado pelo dinamismo. Aos primeiros raios da alvorada ele imolou o cordeiro da Páscoa, o ritual «praticado na manhã de sexta-feira Santa é um grito de esperança e o desejo de algo que ainda não aconteceu, mas que se presente já na tristeza do lar. João Carlos, o executante, é o arauto autorizado de um Tempo Novo.» (Barbosa, 2012: p. 32) Para João Carlos não há tempo a perder, ele sabe que o tempo é escasso para preparar a mudança. No recolhimento do seu quarto prepara agora o futuro; ao mesmo tempo que estuda Direito romano pensa numa

(...) outra coisa oclusa e breve completamente diferente (...); a universidade é um conjunto de edifícios novos, arrogantes, pretendendo-se belos, ali em pleno campo raso, verde durante grande parte do ano; ponta de Lisboa apontada ao futuro incerto, de dentro das suas vísceras velhas; velho gueto repressivo, carreirismo, inutilidade, autossuficiência vil, senil... (Faria, 2012: pp. 102 e 103)

João Carlos mostra-se extremamente crítico em relação à universidade e a um sistema de ensino obsoleto que lhe nega qualquer tipo de divergência política ou ideológica. No silêncio do seu quarto anseia por vislumbrar outras realidades que lhe revelem o que se passa para além do espesso muro que o separa da Europa.

À saída da ermida de Montemínimo³³, onde assistiram à celebração da missa matinal, os dois velhos amigos, Moisés e Simão (aquele que escuta o som do sol), guardiões do passado e conhecedores dos mistérios da natureza, ouvem a voz inominável que lhes diz coisas que ainda não são. Na parede da ermida, alguém escreveu à faca uma palavra insólita:

SEMPRE; a palavra estende-se e demora, alarga-se, alonga-se, dilata, imensa, igual à própria planície, estepe que não finda; fala do Alentejo, do seu grande torpor, daquela ermida ali rodeada de montes; por isso, ao soletrá-la, a voz sai arrastada, lenta, grave, e contudo cantante, dizendo a duração do mundo... (Faria, 2012: p. 109)

Perscrutando o horizonte das searas ondulantes, Moisés e Simão pressentem a tragédia na névoa que lentamente cai sobre a vila.

³³ Montemínimo é o nome fictício da vila alentejana onde decorre a maior parte do enredo da *Tetralogia Lusitana*. A semelhança com Montemor, a vila natal de Almeida Faria, não será coincidência, pelo que o autor optou por modificar o nome para não ferir suscetibilidades.

2. 1. 2. Tarde em fogo

Na segunda parte do romance, Almeida Faria altera o ritmo que até então tinha marcado o ambiente da manhã: um ritmo intencionalmente modorrento, plácido, e dolente. A aproximação do zénite solar coincide com o fervilhar do drama que vai desconstruir toda a estrutura familiar. O tempo que o autor descreve anuncia um ciclo que «degenera e se regenera periodicamente, tal como nos antigos mitos imaginados em torno de um ciclo diurno, do ciclo lunar, do ciclo anual, do ciclo da vida individual, do ciclo da vigência de um rei (ou chefe carismático).³⁴» Enquanto Francisco se perde de amores na casa paga à jovem amante na rua da encosta do castelo, o fogo alastra na Herdade dos Cantares

(...) e a vila acorda, vive, nasce sob o batismo inicial do fogo. (Faria, 2013: p. 121)

O fogo domina a segunda parte de *A Paixão*. O poder devastador do incêndio que assola a herdade é sinónimo de medo, destruição e morte; mas o fogo possui também a força regeneradora que incita à revolta e incendeia as consciências adormecidas:

(...) homens falam baixo, sérios (homens exuberantes e no entanto sóbrios que ali esperam, como nas tardes passadas na taberna, pela liberdade desejada que anunciam profetas, mas a medo, pelas pides paredes, enquanto um traz jornais no bolso, papel bíblia, os passa olhando sempre para o lado, jornais em que vozes falam de prisões, torturas, medos, segredos de trinta dias, interrogatórios de pé durante oitenta horas até se urinar sangue e martírios e suplícios e a morte... (Faria, 2013: pp. 160 e 161)

Desde tempos imemoriais que o homem luta pela posse do fogo: a faculdade de poder cozinhar os alimentos, a possibilidade de se aquecer durante os rigores do inverno, e o facto de conseguir afugentar os animais ferozes através da presença do fogo, concedeu à humanidade maiores probabilidades de sobrevivência no mundo hostil que então enfrentava. O mitólogo e historiador das religiões Mircea Eliade³⁵ estudou os rituais de “domínio do fogo”³⁶ praticados por xamanes, tendo encontrado pelo menos um ponto em comum com o fogo purificador da tradição cristã: «tanto num caso como no outro, atravessar impunemente o fogo é sinal de que se aboliu a condição humana. Mas, para o cristianismo, bem como para as tradições arcaicas, a atual condição humana é o resultado

³⁴ Lopes, Óscar (2012) *in* prefácio de *A Paixão*: p. 12.

³⁵ Filósofo romeno, viveu em Lisboa, entre 1941 e 1944, onde desempenhou as funções de adido cultural.

³⁶ «(...) por todo o mundo, os xamanes são considerados como *mestres do fogo*: durante as sessões, engolem tições incandescentes, tocam em objetos ao rubro, marcham sobre brasas. (...) O *domínio do fogo* equivale em termos perceptíveis à *transcendência da condição humana*.» (Eliade, 1957: p. 76)

da “queda”. Por conseguinte, abolir, mesmo provisoriamente, essa condição equivale a reintegrar a situação do homem primordial; por outras palavras, anular o Tempo, regressar atrás, recuperar o *illud tempus paradisiaco*.³⁷» (Eliade, 1957: pp. 76 e 77) Almeida Faria convoca a simbologia do fogo como metáfora da decadência familiar, mas também como sinal de mudança, de surgimento do Homem Novo que vem anunciar o fim das trevas e o início de um novo tempo. «O dia da paixão fará surgir o homem ou os homens que irão promover a ressurreição do homem livre.» (Simões, 1997: p. 69)

Jó é o primeiro membro da família a contactar com a verdadeira dimensão da tragédia. Ao chegar à herdade na boleia do carro dos bombeiros, o adolescente concebe o fogo como uma fatalidade distante, como se ali se travasse uma cena de guerra:

(...) porque era bem uma guerra, essa que ali corria; guerra de morte entre homens e os seus sonhos de terra; entre dinheiro, fortuna e a vida futura; o seu era um fogo íntimo, numa floresta interior; era o fogo consumindo a calma da adolescência que sabia sem saber com sua paixão feroz... (Faria, 2013: pp. 128 e 129)

Quem pegou fogo à Herdade dos Cantares? nunca se saberá, fica a suspeita de que Tomé da Torre — inimigo visceral de Francisco — o tivesse ateado para a adquirir por bom preço e juntá-la à da Urgueira, que estremava com a sua. Talvez, porém, o fogo tivesse sido fomentado pela raiva e crueldade de algum homem do povo que odiava a arrogância do latifundiário Francisco, ou de algum ganhão ressentido que não suportava a prepotência do patrão.

O simbolismo do fogo cumpre assim uma dupla função no romance *A Paixão*: «Para uns (os senhores da terra), o fogo representa a derrota, para outros (aqueles que trabalham a terra) significa justiça.» (Barbosa, 2012: p. 38) Francisco é o grande castigado pelo poder ígneo das chamas: nas cinzas se extinguiu a sua autoridade patriarcal; no restolho calcinado da seara se dissipou o sustento que a fertilidade da terra lhe concedeu.

Mas a tragédia não estava ainda consumada em toda a sua dimensão: um homem tinha morrido nas chamas. Jó, que ao fim da tarde voltou à herdade com o pai, soube da catástrofe quando:

(...) ouviu mulheres gritar, teve medo e quase desejou não saber o que é que sucedia para além do campo de restos de árvores, pequenas e espaçadas, tão sem desgraça que parecia impossível esse grito de morte que tanto dizia morreu como mataram, ante o

³⁷ Segundo Mircea Eliade, esse é o tempo de que nos falam os mitos paradisiacos: amizade com os animais, ascensão ao Céu, diálogo com Deus celestial.

silêncio do pai, a confusão total, a revolta nascente do espírito de Jó, capaz de inteiramente o acabar de transformar. (Faria, 2013: p. 179)

O jovem adolescente compreendeu então que havia catástrofes maiores que o fogo. «Jó abandonava a idade da inocência ao ser confrontado com essa dupla tragédia, registrando-se assim a sua entrada no mundo da dor e, conseqüentemente, a sua saída de um tempo ontologicamente puro.» (Barbosa, 2012: p. 39)

2. 1. 3. Noite de breu

Com o cair da noite instala-se um clima de grande tensão em torno da família. Durante o jantar, João Carlos é admoestado pelo pai por ter assumido atitudes subversivas na universidade no dia do estudante; irritado, mas não querendo replicar, o jovem manteve uma atitude imperturbável. Ferido na sua autoridade, o pai insiste na reprimenda e a situação torna-se insuportável para João Carlos:

(...) o sangue subia-lhe em cachão à cabeça, o coração saltava, as pernas contorciam-se, deu um pulo da mesa perante o inimigo e a si mesmo se ouviu pronunciar: se assim é, eu saio, não se discute mais; quase correndo, caminhou em direção à porta, envolto em rumor de vozes, reprovação, gritos de alguém, do pai talvez, monossilábicos: ouve, vem cá, estás a ouvir, não saias; já as escadas iam a ser descidas, a três e três degraus e em delírio... (Faria, 2013: p. 192)

Saindo precipitadamente de casa nessa noite de sexta-feira Santa, João Carlos desfere um duro golpe na estrutura familiar. O regresso é impossível, o pai tinha tocado naquilo que ele mais valorizava: as suas convicções políticas e a aspiração de as poder expressar livremente. O corte que se abre na relação entre pai e filho não mais se unirá. Outros cortes que se avizinham irão aprofundar a crise e conduzir esta família do latifúndio alentejano à decadência.

Nas páginas de *A Paixão* é imediatamente reconhecível um registo lírico. Os recursos linguísticos utilizados por Almeida Faria, concretamente as metáforas e os hipérbatos, assim como o uso frequente de recursos fónicos como anáforas e aliteraões, transmitem ao romance uma cadência rítmica e uma carga poética que o enquadram dentro do género de romance que Óscar Lopes designou por romance-poema: «*A Paixão* será um romance; mas é também um poema em ritmo livre, em ritmo tão livre que o próprio leitor o determinará a seu modo, *ad libitum*³⁸ do humor momentâneo, como o

³⁸ Locução latina que significa “à vontade”, “à escolha”.

requer a própria pontuação, toda em vírgula e ponto e vírgula.³⁹» Noite, a última e mais densa das partes do romance, é aquela em que a tonalidade poética da linguagem se torna mais evidente:

(...) as palavras palavam; os discursos são falsos, as vozes se confundem; a face das coisas conserva-se confusa sob o peso dos séculos, as bebedeiras metafísicas dos anjos seculares vão acabar, para que os homens possam enfim ter a coragem do eterno recomeço em cada madrugada, da poesia e do encanto de guardar, no rumor e na vertigem dos dias ocupados, um instante de paz e serenidade... (Faria, 2013: p. 208)

O monólogo interior, através do qual as personagens se foram progressivamente revelando nas suas angústias e idiossincrasias no início do romance, é substituído pelo narrador na última parte de *A Paixão*. A voz do narrador difunde agora um conhecimento mais abrangente do universo da vila, detalhando com maior profundidade as personagens secundárias e os acontecimentos perturbadores da paz e harmonia social de Montemínimo. O narrador assume, definitivamente, a sua função de organizador da escrita: «A palavra torna-se, pois, objeto, impõe-se pela sua profundidade e espessura.» (Oliveira, 1980: p. 58 e 59)

(...) as palavras estendem-se pelo papel fatigado, com seu peso de sentidos e de séculos, lentas inúteis iguais à noite, fúnebres como a procissão atroz do Senhor Morto, que irrompe violentamente pelas ruas... (Faria, 2013: p. 198)

A derradeira celebração religiosa de sexta-feira Santa — a procissão do Senhor Morto — decorre numa noite de breu. O cortejo fúnebre percorre as ruas acompanhado por uma banda que toca uma música monocórdica e triste, ao mesmo tempo que o povo entoia cânticos e ladainhas acentuado o tom lúgubre da marcha. As luzes das candeias que iluminam a procissão são bafejadas repentinamente por uma densa neblina que as apaga; a iluminação pública extingue-se em toda a vila sem explicação plausível e os crentes entram em pânico renunciando a queda nos abismos do inferno. A cerimónia litúrgica, até então envolta num ambiente pleno de simbolismo e mistério, transforma-se num espetáculo tenebroso, insólito e hostil. O pânico que se apodera da população fá-la comportar-se como se estivesse perante o fim do mundo, «a procissão serena, que proporcionava aos participantes um certo abandono e confiança, transforma-se em imagem de uma população histérica, caótica, desconfiada — alterada a ordem física, também a ordem moral se altera e, sob o homem aparece o animal.» (Oliveira, 1980: p.

³⁹ Lopes, Óscar (2012) in prefácio de *A Paixão*: pp. 7 e 8.

48) A catarse provocada por estes acontecimentos inusitados proclama a purificação das consciências, a ressurreição do homem novo, e anuncia o fim de uma longa noite de Trevas.

Almeida Faria termina o livro com uma bela metáfora sobre a árvore que se ergue no quintal da casa da família, sagrada como um templo, imponente como um palácio. A árvore que em todas as mitologias simboliza vitalidade, fecundidade, regeneração e imortalidade. A árvore que se eleva, robusta, que floresce e permanece; a árvore cujo tronco se enruga, estala, e que, enfim, definha e tomba. «A árvore cujas raízes se confundem com as da família. A degeneração da árvore acompanha a dissolução da casa, do património da família e de tudo o que ela representa, enquanto passado, presente e futuro.» (Barbosa, 2012: p. 40)

2. 1. 4. Hécate, a deusa de três faces

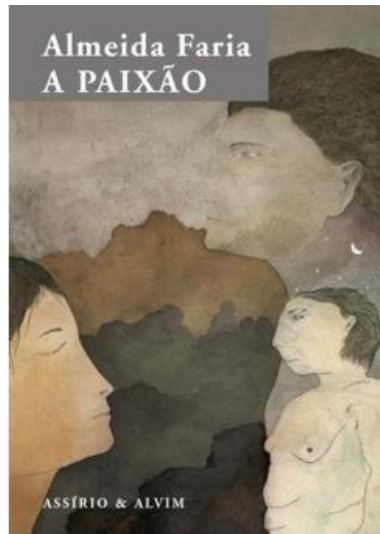
Mário Botas apenas tomou conhecimento de *Cavaleiro Andante* (a obra que completa a *Tetralogia Lusitana* de Almeida Faria) depois de ter desenhado a capa que ilustra *A Paixão*, por este motivo o pintor imaginou uma representação pictórica que visava os três romances como um todo. Como o próprio afirmou numa entrevista a Almeida Faria publicada em 1983: «Um dia, em que desenhei as cabeças de três mulheres, pareceu-me haver encontrado uma forma de leitura visual para o conjunto dos três romances. Essa tríade de mulheres diferentes que se olham entre si, personificara para os gregos a Noite sob a forma de Hécate⁴⁰, una e tripartida (...)»⁴¹ Significativamente, Mário Botas distribuiu também as figuras por três níveis distintos de composição.

Em primeiro lugar, as três mulheres representam o ciclo natural da vida do ser humano: juventude, maturidade e velhice. De seguida, tal como no desenrolar do romance de Almeida Faria, assistimos à evolução de um ciclo solar: manhã, tarde e noite. No centro do quadro reconhecemos as cores da terra, do ar e do fogo, que definem os grandes temas da narrativa.

⁴⁰ Entre muitas divindades gregas consideradas menores encontra-se «Hécate, vinda da Cária, a deusa presente a todos os sacrifícios e a todos os atos, protetora das artes mágicas, que em parte irá confundir-se com Perséfone e em parte com Ártemis.» (Pereira, 2012: p. 338)

⁴¹ Faria, Almeida (1983) «A minha pintura assume o descuidado rigor de um diário ou de uma confissão», *JL, Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 64, agosto: p. 16.

Figura 2.1



Capa de *A Paixão*

Na capa de *A Paixão* coexistem as personagens que correspondem, certamente, às

(...) tristes mulheres de sexta-feira santa que perpassam ao longo destas páginas; insisto em que só delas vale a pena falar e da revolta, dos prefácios a cada madrugada... (Faria, 2013: pp. 217 e 218)

À esquerda, de olhos fechados e tez muito suave, a personagem mais jovem olha para o interior de si própria, como quem sonha com um amanhã de primaveras ditosas. A postura altiva, mas serena, revela absoluta confiança no futuro. A luminosidade que lhe banha a face é tépida, semelhante à luz da alvorada. Se nos fosse possível identificar nela uma personagem do romance diríamos que era Arminda.

À direita, no canto superior, surge uma mulher madura de olhar vago e desiludido. O desencanto que perpassa nos seus olhos reflete alguma amargura e o mesmo insucesso que acompanha a existência de Marina. A cor esmaecida da pele e o cabelo escuro acentuam o tom inexpressivo da personagem.

As duas figuras representadas à direita estão separadas pela noite: «eram mulheres que de perfil filtravam, ocultando, a luz que vai dar vida.⁴²» Na parte inferior da ilustração, uma mulher de tronco nu, flácida e enrugado, mostra-nos alguém diminuído na sua dignidade. Uma vez mais, o tom da pele revela a personalidade de uma mulher desditosa, o ar esverdeado e doentio contribui para identificar a mãe sem cio: Estela.

⁴² Faria, Almeida (1983) “A minha pintura assume o descuidado rigor de um diário ou de uma confissão”, *JL, Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 64, agosto: p. 16.

A descrição do desenho de *A Paixão* que Mário Botas fez numa das entrevistas-confissões que deu a Almeida Faria contém um pequeno lapso, também aplicável a *Hécate*, um outro quadro seu muito semelhante: «das três mulheres, nem todas “se olham entre si”, até porque em ambos há uma mulher de olhos fechados. Talvez ela só não olhe para não se ver, talvez receie reconhecer-se nos olhos de quem a vê. Talvez receie que lhe aconteça o que a Narciso aconteceu. Ou talvez veja mais assim, por ver para dentro; talvez, como o pintor, virando-se para si veja melhor as obras que já existiam dentro dele.⁴³»

Sempre intimamente ligado ao mundo das palavras, Mário Botas ilustrou inúmeras obras de escritores, principalmente poetas. Foi, ele próprio, autor de poemas e de textos surrealistas carregados de um inegável brilhantismo, alguns deles publicados em *O Terceiro Livro de Narciso*, de onde destacamos este em que o pintor-poeta agradece a inspiração que recebeu de Jorge Luis Borges:

Possuir é renunciar: o homem que escolhe um Deus abrasa os outros Deuses e os outros homens na cólera do seu esquecimento. Se a mim mesmo digo quem sou, sempre a mim mesmo me limito, pois haveria, embora noutra língua, noutros planos, algo de meu que não foi dito nem ouvido.

Na acutilância das estrelas a Lua se perde, porque única, o Céu se ganha porque unificador.

Amar uma ausência é um capricho da memória, um espaldar alto onde encostamos a cabeça para sonhar em vão, imanência do olhar gerando o sonho de ter sonhos, a substância do Divino que humanamente nos atravessa.

(Botas, 1982: poema 4)

Mário Botas retratou de forma muito peculiar escritores da sua predileção (Kafka, Baudelaire, Tristan Corbière, Mário de Sá-Carneiro, Pessoa, Camões); inspirou-se em peças de teatro e em obras musicais (*Odisseia*, *O Horla*, *Frei Luís de Sousa*), desenhando-as de forma livre e completamente autónoma em relação aos textos originais. É ineludível que «a imaginação verbal tem uma presença intensa na obra do pintor, que se considerava, em primeiro lugar, um desenhador, não sendo exagerado qualificar a maioria destes desenhos-aguarelas como literários.» (Vasconcelos, 2013: p. 106) Essa é uma relação axial na obra de Mário Botas, como ele mesmo deixou bem evidente no texto *Da Imitação dos Mitos* dedicado ao poeta Eugénio de Andrade:

⁴³ Faria, Almeida (2002) in prefácio de *O Pintor e o Mito*: p. 8.

Fui sempre um pintor do lado da escrita, opondo-me e unindo-me a ela (...) O que pinto gosta de se encontrar com as palavras, sobretudo com as palavras dos outros. (Botas, 2012: p. 78)

2. 2. *Cortes*: tempo de cortar amarras

Almeida Faria situa o tempo ficcional de *Cortes* no dia seguinte à sexta-feira Santa narrado no seu romance anterior *A Paixão*: o sábado de Aleluia —, exatamente doze dias antes da data histórica que viria abalar por completo as estruturas fundamentais da sociedade portuguesa. Desta forma o autor volta a concretizar um gosto particular para sistematizar a sua escrita ao sabor de datas históricas, que ele próprio vê «carregadas de um certo mistério ao jeito pitagórico⁴⁴», acreditando que «elas estruturam em parte a desordem do real que vai se reorganizar na ficção.⁴⁵»

Reflexo de um tempo de crispação, em que a ditadura definhava e o fim da censura exercida pelo “lápiz azul” permitia, finalmente, expressar novas ideias e projetos mais abertos, *Cortes* — que o autor revela ter sido escrito em grande parte antes do 25 de Abril, mas profundamente alterado depois dessa data — reproduz as mudanças políticas e sociais que transformaram o país, ficcionando este importante período histórico através das reflexões e das vivências atribuladas da família de latifundiários donos da Herdade dos Cantares.

O título do romance concentra na pertinência de uma única palavra, *Cortes*, os sinais de rutura que vínhamos adivinhando no seu antecedente: o corte ideológico, simbolicamente desferido por João Carlos contra a autoridade patriarcal ao sair abruptamente de casa na noite anterior; a revolta contra a ignomínia da guerra que os jovens mancebos eram obrigados a travar em África, pressentida nas entrelinhas do romance escrito no tempo em que não se podiam ainda dizer todas as palavras; a violência com que os esbirros da ditadura reprimiam a contestação estudantil; a denúncia da perseguição exercida sobre operários e camponeses que se viam privados do acesso ao trabalho e do direito à livre expressão dos seus ideais e pensamentos.

Sabendo de antemão que o tempo da censura tinha acabado, Almeida Faria passa agora a manifestar abertamente a insatisfação social que se vivia nesses tempos de ditadura através de uma linguagem direta, objetiva e incisiva. A linguagem poética de A

⁴⁴ Host, Michel (1992) “*Paisagem com Família*”, *Letras & Letras, Dossier Almeida Faria*, V: 75, 15 de julho: p. 14.

⁴⁵ *Idem, ibidem*: p. 14.

Paixão adquire então uma maior frontalidade, sem necessidade de utilizar recursos simbólicos. «Apetecia-me ser feroz em relação à realidade do país, agora que tinha a liberdade de expressar tudo isso⁴⁶», revelou o autor a Marcello Sacco, acrescentando que «o estilo tinha que ser diferente porque o olhar por trás do estilo era diferente, menos romântico e mais crítico.⁴⁷» Assim, não obstante as similitudes a nível estrutural, *Cortes* apresenta características literárias distintas de *A Paixão*.

Organizado numa sequência de cinquenta capítulos, como o romance anterior, *Cortes* é povoado pelas personagens já nossas conhecidas. Em *A Paixão* surge apenas um novo elemento que virá a revelar-se preponderante no comportamento de João Carlos: Marta. «Ela é o elemento que “traz” o outro espaço, elemento que impulsiona o *corte* de João Carlos com a família. Elemento que fortalece o prosseguir da caminhada de J. C. em novos passos.» (Simões, 1997: p. 71) Sabemos desde o início que João Carlos se encaminha para Lisboa ao encontro de Marta; no entanto, só a meio do livro (no capítulo vinte e dois) começamos a conhecer verdadeiramente as origens e a personalidade da jovem estudante de Belas-Artes por intermédio de uma das raras descrições do espaço físico a que Almeida Faria recorre nos seus romances:

Aquela sala de rés de chão ficou ligada para Marta a bruxedos tabus e não se espantou ao ouvir contar que ali à noite aparecia a feiticeira, decidiu crer ou fazer crer que a via. Ao lado dessa sala, comunicando com ela por ombreira de reposteiro, um quarto de arrumações onde durante anos esteve cama sem lençóis, só coberta e colchão enrolado em túnel, dentro do qual imaginava que a bruxa dormia. Os crescidos raramente lá iam, talvez por ser enorme a casa, mais dois andares em cima, domínio do visível. (Faria, 2013: pp. 108 e 109)

Cada capítulo de *Cortes* é narrado sob um ponto de vista individual por uma personagem identificada pelo nome próprio e pela respetiva idade logo na abertura do texto, distinguindo assim a sensibilidade e a maturidade de cada um dos intervenientes relativamente à data histórica que se avizinha. O panorama diegético global é-nos fornecido também por meio de um sem número de mutações discursivas e de diferenças ideológicas que definem as características próprias de cada personagem. «Cortes são, efetivamente, não os brancos separadores dos capítulos (...), mas o próprio pleno da escrita desses mesmos capítulos que se desfaz na brecha produtora de cada personagem

⁴⁶ Entrevista concedida por Almeida Faria a Marcello Sacco: p. 1.

⁴⁷ *Idem, ibidem*: p. 1.

que se afirma contra as outras, que se afirma na diferença entre si e o mundo, na diferença que o discurso cria e lhe confere pertinência.» (Seixo, 1986: pp. 193 e 194)

Em *Cortes* a galeria de personagens é constituída por um núcleo de figuras femininas que se mostram cada vez mais influentes: para além da centralidade assumida no romance por Marta e do papel primordial que Sónia representa na vida de André, as outras mulheres despertam dos seus papéis secundários e adotam procedimentos e atitudes mais concordantes com os novos tempos de liberdade.

Arminda, quase invisível no romance anterior, reinventa-se na sua relação com Samuel:

Arminda quer subtrair-se à opacidade que ocupa a casa, refletida no país que o presente torna totalmente cercado da muralha, assaltada por violentos mares dum lado, do outro lava solidificada (...) Arminda recorda o sonho em que ágil escala até ao cimo do dique, sabe que acaba de entrar em vigor a lei laboral que os proletários consideram, e com eles Samuel, marcial para quem trabalha, sem direito a levantar a cabeça e protestar, quase igual a encostá-los à parede e disparar, o que até seria feito se eles não fossem necessários para acionar as mil máquinas... (Faria, 2013: p. 33)

Marina relembra tempos idos de uma juventude abundante, despreocupada e feliz, meditando na solidão dos seus aposentos enquanto se olha no espelho e vê uma mulher envelhecida, desgastada pelos cuidados que providenciou a uma mão cheia de filhos; subjugada e ignorada pelo marido; irada, mas impotente, assiste imperturbável à decadência da casa. «O conflito ideológico em Marina é também a condição de uma época, quando a mulher é objeto, pertence ao homem.» (Simões, 1997: p. 83) Espectadora de um tempo em mutação vertiginosa, que ainda assim não consegue compreender, Marina suplica em surdina:

Senhor fero do meu inferno de trazer por casa, que um gesto me afaste dos olhos as chamas que clamam vingança, os donos das trevas me puxam cabelos e me pisam pernas, me esmagam o ventre que não presta mais nem para procriar. (Faria, 2013: p. 37)

Piedade, a jovem cozinheira, traída na sua honra pelo menino André, está sujeita às mais árduas tarefas domésticas e à hostilidade psicológica exercida pelos patrões. Ela é a primeira personagem do romance a expressar-se na primeira pessoa: «Almeida Faria será dos primeiros escritores portugueses a dar protagonismo e voz às empregadas domésticas, então referidas como criadas.» (Barbosa, 2012: p. 48) Piedade, sentindo-se

injustiçada, desfere mais um duro golpe na já decadente estrutura familiar da Herdade dos Cantares ao decidir abandonar a casa:

(...) estou farta deste mundo, decido despedir-me, digo-o a dona Marina, não percebe estarrecida, não pode pedir-me que fique. (Faria, 2013: p. 191)

A atitude desabrida de Piedade contrasta, porém, com o comportamento de Estela, que continua a manter os laços que a unem a Marina e aos filhos, por mais frágeis que estes sejam. Por hábito ou compaixão, a criada mais velha renuncia a voltar para junto dos seus e continua a apoiar uma família que lhe é estranha. Por uma vez deixando de se expressar através da correspondência que envia semanalmente ao marido, também Estela adota o monólogo interior para contar os medos que atormentam a sua existência:

(...) despertei com o uivo que eu dei, incapaz de falar nas dobras do tonto sono, o lobisomem corou, meteu o peludo rabo nas pernas-para-que-te-queiro, foi prò canto do quarto onde ficou a espiar-me, eu a pegar a dormir e ele a vir pata ante pata... (Faria, 2013: pp. 193 e 194)

Almeida Faria apresenta uma visão intencionalmente fragmentada das suas personagens recorrendo a vários idioletos e a registos diferenciados em cada capítulo dos romances que compõem a *Tetralogia Lusitana*. «O tom é dado pela insistência no monólogo interior, em que cada personagem se refugia para se dizer, voz possível de existências silenciosas confinadas ao seu discurso mental, ao seu discorrer, comum nos romances de cariz psicológico.» (Barbosa, 2012: pp. 45 e 46) As vozes masculinas são as que melhor verbalizam o discurso ideológico. Relembrando a saída de casa, João Carlos questionará em *Cortes* não apenas a autoridade paterna, mas também o sistema político que oprime a sociedade portuguesa de então:

(...) como se pode viver neste país, melodramática farsa, hipocrisia letal? Como será possível celebrarmos Aries se aqui domina o opaco, o translúcido da ágata, a tinta baça que nos treva o olhar, que nos trava o andar, sobreviventes de naufrágios hereditariamente náufragos, como respirar neste malentendido? (Faria, 2013: p. 172)

Por sua vez, André posiciona-se firmemente contra a guerra colonial. Recém-saído de Mafra, onde passou cinco meses de G3 ao ombro, aguarda por estes dias a incorporação rumo aos trópicos; se for este o seu destino pensa seriamente em desertar. Irritado, lendo, relendo e treslendo o irónico manual que circula no quartel incitando os mancebos à utilização dos métodos mais perversos e desprezíveis para converter os africanos à sacra fé europeia, André cogita se deverá proceder como o irmão, cortando radicalmente com as amarras que o prendem aos elos da sagrada família.

Os irmãos mais novos, Jó e Tiago, vão ver a ingenuidade do seu mundo infantil ser posta à prova depois de terem conhecimento de que o pai foi espancado cruelmente até à morte pelos camponeses em fúria. Com André ao volante do Mercedes do pai, chegam à Herdade dos Cantares onde se deparam com a cena macabra. «Na adega, todos os passos que convergem para o sítio onde se vai encontrar o cadáver são contados no eu do Tiago, causando grande efeito o aparecimento do pronome pessoal.⁴⁸» A partir desse momento todos os capítulos são descritos na primeira pessoa.

(...) não sei o que hei de fazer especado ao pé do pai, vou-lhe mexer, falta-me coragem, deixo o gesto a meio, então Jó arma em homem para me mostrar como devo atuar, segura uma aba do casaco do pai, está cheio de terra, não consegue voltá-lo (...), começo a tremer, não aguento, aliviado ao mesmo tempo, acabou-se o lobisomem? E agora? (Faria, 2013: pp. 186 e 187)

Moisés, o único que não tem bem certa a idade, é o rosto da religiosidade e do humanismo. Sobrevivente de uma guerra travada lá longe, nas trincheiras da Flandres, o agora eguariço, mas antes homem dos sete ofícios, conhece bem os tempos de fome, da miséria e da humilhação que os seus semelhantes sempre sofreram no desabrigo da planície alentejana. Ainda assim, no fundo da sua consciência não pode deixar de recriminar a abundância com que os senhores agrários se empanturram em dias festivos. «Ele não critica, não acusa os jornaleiros, do mesmo modo que não recrimina os patrões. Cisma nos dias que hão-de vir e nos quais intui não ter lugar.» (Barbosa, 2012: p.45) Por isso, à saída da missa, depois de comungar perante os santos paramentos, desesperado e exaurido das forças que sempre o acompanharam até então, confessa em monólogo interior:

Se não fosse ser pecado, desses feros, que levam ao inferno, já me teria enforcado, pois que faço ou desfaço nesta terra? Ficar à espera da morte não é de homem que se preze. E que outra sorte me resta? (Faria, 2013: p. 113)

A morte brutal e inesperada de Francisco não suscita grande compaixão entre os seus serviçais. Piedade, no momento em que sabe que o patrão morreu, decide partir cortando definitivamente com a família; Estela permanece na casa apenas por força das circunstâncias; e Moisés, alheio às mudanças drásticas que se aproximam, prepara um corte mais radical, o corte irrevogável com a existência. Marina e os filhos mais pequenos,

⁴⁸ Lopes, Óscar (1992) “Cortes na continuidade de *A Paixão*”, *Letras & Letras, Dossier Almeida Faria*, V: 75, 15 de julho: p. 11.

depois da perplexidade que os atinge, procuram formas de se agarrar à vida e de se libertarem do espectro do lobisomem.

Francisco, como figura literária, poderá ser uma personificação da queda do sistema político, pois a sua morte coincide com o aproximar da agonia do regime ditatorial eternizado em Portugal por Salazar. O espancamento brutal do patriarca, perpetrado pelos trabalhadores rurais, simboliza o exacerbar de uma ira que estava latente há décadas entre os opositores à ditadura. Como o próprio autor de *Cortes* revelou a Marcello Sacco: na sua «adolescência, matar Salazar tornou-se uma obsessão, uma fantasia irracional e impossível.⁴⁹» A Revolução de abril foi, com todas as suas virtudes e contradições, um momento histórico singular. «Mais que revolução vivida, a nossa foi logo, desde o início, revolução sonhada. Durante um ano — pois mais não durou o momento revolucionário —, o País viveu em estado onírico.⁵⁰» Depois deste acontecimento histórico todo o autoritarismo é posto em causa: estava em curso o processo revolucionário. Nos quartéis as praças deixavam crescer longos cabelos e barbas revolucionárias; nas fábricas os operários tomavam conta da produção e dos meios de gestão; nas grandes propriedades do sul do país os trabalhadores rurais chamavam a si a exploração do espaço agrícola: estava em marcha a reforma agrária.

Nos últimos cinco capítulos de *Cortes* constatamos uma alteração significativa na construção do processo diegético: Marta e João Carlos passam a ser os únicos protagonistas, entre eles «constrói-se um diálogo lacunar, verbal e gestual, onde se interpenetram vozes e gestos.⁵¹» Alternadamente, capítulo a capítulo, os amantes vão comunicando através do monólogo interior. Eles formulam frases curtas a um ritmo desconexo, por vezes psicadélico, eles cruzam experiências sensoriais embalados em fumos de marijuana, eles repetem sensações de embriaguez, de delírio, de sonolência e de enjoo. «Estes capítulos finais têm assim um interesse especial, na linha de Mário de Sá-Carneiro e certa literatura dita decadentista, que não mostra a gestação de um mundo novo mas a negação mais completa do mundo de partida.⁵²» Marta e João Carlos são passageiros de uma “viagem” privada. Embarcados numa nave de loucos “planam” sobre a multidão anónima que percorre as ruas do Bairro Alto, guiados por uma brisa lépida que sopra em direção à foz do grande rio:

⁴⁹ Entrevista concedida por Almeida Faria a Marcello Sacco: p. 9.

⁵⁰ Lourenço, Eduardo (1984) “Literatura e Revolução”, *Colóquio/Letras* n.º 78, fevereiro: p. 7.

⁵¹ Gusmão, Manuel (2013) *in* prefácio de *Cortes*: p. 10.

⁵² Lopes, Óscar (1992) “*Cortes* na continuidade de *A Paixão*”, *Letras & Letras, Dossier Almeida Faria, V*: 75, 15 de julho: p. 12.

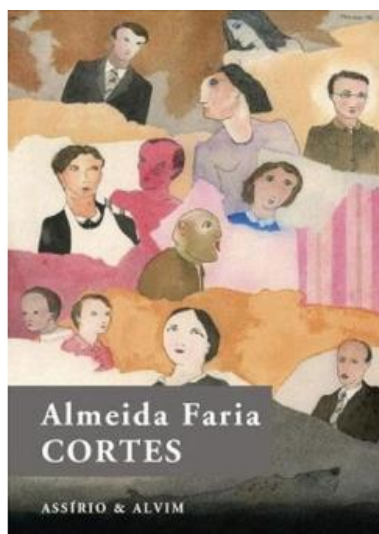
Se por vezes voamos é para ver mais longe outro cenário. Este não presta. Isto é poço onde pouco se passa sem ninguém dar por nada. Basta. (Faria, 2013: p. 219)

Os acontecimentos deste dia premonitório de sábado de Aleluia transformaram por completo as vidas desta família de proprietários rurais alentejanos. João Carlos deixou definitivamente para trás a pacatez de Montemínimo, ele e Marta serão os protagonistas fundamentais dos romances que completam a *Tetralogia Lusitana*. Cidades como Lisboa, Veneza, Luanda e outras metrópoles passam a ser nucleares no decurso da narrativa.

2. 2. 1. Uma família rasgada em pedaços

Mário Botas desenhou a capa de *Cortes* como se fosse uma colagem de planos individuais das personagens do romance. Nesta ilustração dividida por uma cambiante de cores as figuras surgem rasgadas em vários níveis obedecendo a uma estrutura que as encerra numa imensa solidão.

Figura 2.2



Capa de *Cortes*

Isolado no canto inferior, Francisco é quem se encontra mais afastado do grupo. A melancolia do patriarca traduz o desalento de uma vida de derrotas sucessivas e de um acumular de empreendimentos frustrados.

No topo da estrutura, envolvidos por um ambiente de sedução e tranquilidade que exala dos tons quentes da terra, estão João Carlos e Marta. A cumplicidade entre ambos está implícita no cruzamento de olhares, que cruzam com o de Marina e formam entre eles uma composição triangular.

O outro triângulo que se forma entre Marina, André e Arminda constitui, porém, uma formação mais aberta, porque os olhares dos intervenientes divergem em direções opostas, enfatizando o afastamento que na realidade os separa. A figura de Marina é marcada por uma certa frieza e austeridade. Altiva e resoluto, a mãe zela pela sua prole enquanto vigia os subalternos. No seu olhar descortinamos o enorme sofrimento que lhe atormenta a existência.

Apesar de Jó e Tiago se encontrarem de costas voltadas, entre os dois existe uma grande cumplicidade: ambos partilham brincadeiras, medos e angústias. A tez de Jó é clara e o semblante sereno; Tiago, de face morena e olhar profundo, é um menino visivelmente atormentado pelo lobisomem. Piedade, que iniciou Jó nos caminhos da volúpia, partilha com ele a mesma cor de fundo, quente, sensual e alaranjada. Ela é uma mulher determinada a romper com toda a espécie de servidão, doravante liberta das peias que a prendiam à casa está decidida a ir ao encontro da felicidade.

Arminda e Estela, a criada mais velha, parecem atónitas e assombradas pela presença de duas criaturas malélicas. Entre elas estão dois seres de aspeto repugnante: um deles, vermelho e luciferino, espreita; e o outro, esverdeado e sinistro, ostenta uma enorme presa que lhe brota do maxilar superior. Libertando monstros e fantasmas, Mário Botas insere no centro da composição uma ligação que perturba o conjunto. «O artista, imitando o génio enganador e maligno da Criação, acende com esses seres o jogo do (seu) mundo. Insufla neles feições, cores, discursos, intrigas, questões e querelas inesperadas, que transbordam enfim para a cena do universo exterior, e da fantasia humana.» (Vieira, 1984: p. 13)

Assumindo o protagonismo desta saga familiar, João Carlos observa do alto da página toda a sua árvore genealógica e imagina um:

Clã que fervente se foi destruindo na urgência de depressa acabar com uma herança complicada demais para ele, minimafia consanguínea até ao quinto grau, gente goyesca povoando de modelos monstros o mundo das crianças... (Faria, 2013: p. 81)

A singularidade da representação que Mário Botas fez desta família da ruralidade alentejana consubstancia aquilo que o pintor pretendia para as suas ilustrações: «Os desenhos são coisas visuais que agem sobre quem os vê através de cores e de formas que nada têm neste caso de comum com a palavra escrita, e creio que a minha leitura deles

vale tanto como uma outra qualquer, sobretudo quando terminados⁵³. Agindo de uma forma totalmente livre em relação à obra ilustrada a pintura de Mário Botas adquire uma dinâmica autónoma e posiciona-se como uma obra paralela e complementar ao original de Almeida Faria.

2. 3. Lusitânia: a ressurreição de um país

O terceiro romance da saga da família de Montemínimo apresenta características bastante diferentes dos seus anteriores. Almeida Faria recorre quase em exclusivo ao género epistolar para descrever a evolução do momento histórico que se desenrolou «durante um ano, entre dois domingos de Páscoa, uma duração simbólica muito clara.⁵⁴»

Muito em voga na Europa do século XVIII, a estrutura do romance epistolar, recuperada para a narrativa contemporânea por Almeida Faria desde o romance *Lusitânia* e repetida no *Cavaleiro Andante*, permite que as personagens se apresentem como veículos privilegiados de alteridade através da exposição das suas diferenças ideológicas, dos seus medos e anseios, das suas dúvidas e ambições. Como o próprio autor confidenciou numa crónica para a revista *Vértice*: «Para mim as cartas têm a vantagem de substituir o senhor autor omnisciente: em *Lusitânia* e *Cavaleiro Andante* os sucessivos narradores vão dando voz aos sonhos, desejos, receios, anseios, pouco a pouco, desenhando os retratos da sua interioridade, do que em nós é indizível.⁵⁵»

Em *Lusitânia* as personagens abandonam a solidão interior que viveram em *A Paixão* e em *Cortes* para sair à rua, participando no turbilhão de manifestações e celebrações permanentes, mas também nos reveses que se sucederam durante o processo revolucionário em curso. «Experimentei a necessidade de prosseguir esta saga, não somente por apego às minhas personagens, mas porque queria vê-as reagir às horas mais escaldantes da revolução⁵⁶», revelou o autor na já citada entrevista a Michel Host.

Comprovando o rigor metodológico com que estrutura as suas obras, Almeida Faria dividiu *Lusitânia* em três partes: *Águas Mil*, *Setembro Negro* e *Idos de Março*, onde a evolução política corresponde à «análise profunda da realidade (que) se define à medida

⁵³ Faria, Almeida (1983) “A minha pintura assume o descuidado rigor de um diário ou de uma confissão”, *JL, Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 64, agosto: p. 16.

⁵⁴ Host, Michel (1992) “Paisagem com Família”, *Letras & Letras, Dossier Almeida Faria*, V: 75, 15 de julho: p. 14.

⁵⁵ Faria, Almeida (1988) “As minhas relações difíceis comigo e com alguns dos meus livros”, *Vértice II*, 8 de novembro: p. 99.

⁵⁶ Host, Michel (1992) “Paisagem com Família”, *Letras & Letras, Dossier Almeida Faria*, V: 75, 15 de julho: p. 14.

que a obra avança. Onde as datas político-militares comandam a divisão dos capítulos⁵⁷», e onde o recurso ao género epistolar permite às personagens «um tipo de reflexão afetiva e de meditação filosófica, em que as ondulações de pensamento e as mudanças de humor se revelam na livre expressão da subjetividade.⁵⁸»

Uma vez mais a obra é composta por cinquenta capítulos. Cada capítulo abre com um título que sumariza o teor dos textos e identifica o autor da missiva, do monólogo, do sonho, ou das confissões angustiadas normalmente expressas pelos elementos mais vulneráveis da família: Marina, Jó e Tiago.

O espaço da ação estende-se desde Montemínimo a Lisboa, prolongando-se até Veneza — onde aos ouvidos de Marta chegam os ecos atenuados das convulsões políticas que ocorrem em Portugal —; e a Luanda — lugar para onde Sónia retornou pela necessidade de assistir ao renascimento do país que a viu nascer e crescer. Marta refugia-se frequentemente num espaço onírico a que chama Venhattan, uma ilha imaginária de contornos etéreos onde os grandes mestres do Renascimento se cruzam com os mais recentes artistas da vanguarda nova-iorquina, uma cidade fantástica onde se mesclam as virtudes de Veneza e de Manhattan.

2. 3. 1. As mil águas de abril

Almeida Faria dá início à narrativa convocando a obra *Saudades* de Bernardim Ribeiro que ficou conhecida pela frase inicial da novela: *Menina e moça*. As referências intertextuais são uma constante neste terceiro romance da saga. Em epígrafe, deparamos com uma citação de Eça de Queirós datada de um século antes da primeira edição de *Lusitânia*: «pátria para sempre passada, memória quase perdida!» Recordando a ironia e a crítica social que o escritor do século XIX lançou sobre os costumes da sociedade portuguesa, e à qual frequentemente reconhecemos atualidade, Almeida Faria «anuncia o desencanto, a frustração e a postura dessacralizante desse texto.» (Simões, 1997: p. 85)

O tom antiépico que ressalta da narrativa de Lusitânia contrasta também com as «sucessivas leituras de *Os Lusíadas*, instauradoras de um messianismo nacional, que toma a epopeia como a bíblia do destino português.⁵⁹» Logo na primeira carta, datada do

⁵⁷Oliveira, Anabela Dinis (1992) “Almeida Faria – aventura de uma escrita ou escrita de uma aventura?”, *Letras & Letras, Dossier Almeida Faria*, V. 75, 15 de julho: p. 13.

⁵⁸ Rebelo, Luís de Sousa (2014) in prefácio de *Lusitânia*: p. 16.

⁵⁹ *Idem, ibidem*: p. 19.

domingo de Páscoa de 1974, João Carlos descreve a pacata viagem de cacilheiro que faz na companhia de Marta como se ambos navegassem numa das desditosas naus que:

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 aspeto, 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, 2014: p. 38)

«É a voz do velho do Restelo a ecoar forte na consciência de João Carlos e a imagem de Portugal decadente a confirmar a força do destino, o fatalismo assumido ao longo de gerações inertes.⁶⁰» As palavras⁶¹ do venerando que Almeida Faria convoca na abertura de *Lusitânia* são uma metáfora recorrente sobre o estranho fado deste povo que «serve de contraponto à nossa condição de país mesquinho, isolado do exterior, a viver escudado na memória dos Descobrimentos, como se esse tempo fosse uma véspera recente e para sempre consentida.» (Barbosa, 2012: p. 58) A vã glória alcançada pelas conquistas e descobertas dos nossos valorosos antepassados continua a ser rememorada em momentos de descrédito e de decadência.

Nos vinte e quatro capítulos de *Águas Mil* assistimos não só à queda de um regime político obsoleto e agonizante, mas também a uma profunda reflexão sobre as grandes transformações que ocorreram na sociedade portuguesa. A revolução de abril provocou um misto de sensações contraditórias: de euforia perante a inusitada liberdade e de medo diante do desconhecido; de apostasia do passado e de dúvida em relação ao futuro.

Almeida Faria usou a técnica narrativa do monólogo exterior⁶² para descrever esses tempos agitados, como contraponto ao monólogo interior que utilizou profusamente nos dois romances anteriores da saga. «As cartas circunscrevem os assuntos ao seu espaço epistolar mas, pelo próprio efeito da sua correspondência, tecem um fio narrativo que, ao lado do tempo dos acontecimentos (estendendo-se para o período de um ano) contribuem para dar certa continuidade ao texto.» (Simões, 1997: p. 95)

⁶⁰ Oliveira, Cristina Cordeiro (1982) “Almeida Faria - um itinerário”, *Colóquio/Letras*, nº 69: p. 34.

⁶¹— Ó glória de mandar! Ó vã cobiça
Desta vaidade a quem chamamos fama!
Ó fraudulento gosto, que se atiça
Cũa aura popular que honra se chama!
Que castigo tamanho e que justiça
Fazes no peito vão que muito te ama!
Que mortes, que perigos, que tormentas,
Que crueldade neles experimentas! (Camões, 1572, *Canto IV*: Est. 95)

⁶² «Considero o género epistolar como um “monólogo exterior”, fora de época talvez, mas novo na nossa literatura», afirmou Almeida Faria na entrevista concedida a Michel Host em 1992.

As mesmas personagens que em *A Paixão* e em *Cortes* estavam moralmente desligadas estão agora fisicamente separadas por muitas léguas de distância (até por continentes), sendo através da troca de cartas que os intervenientes se expõem. «Elas consubstanciam uma pluralidade de perspetivas sobre acontecimentos históricos e sociais em curso, extrapolando desse modo largamente os conteúdos da comunicação privada entre pessoas ligadas por laços afetivos próximos. Nelas se afirma uma pluralidade de vozes.» (Barbosa, 2012: p. 54) É no teor subjetivo das missivas que se divisam as contradições que afetam as relações familiares e amorosas, ao mesmo tempo que elas nos mostram uma multiplicidade de pontos de vista sobre os factos históricos que vão decorrendo.

Sem grandes preocupações de verosimilhança por parte do autor, *Lusitânia* começa com o rapto rocambolésco de Marta e João Carlos, perpetrado por um comando árabe. Os dois jovens são sequestrados no domingo de Páscoa dando sequência ao dia em que terminou a narrativa de *Cortes* — o sábado de Aleluia. Resgatados por um aristocrata italiano em missão revolucionária em Lisboa, de nome Carlo Italo Mocenigo, são levados para um exílio dourado na sereníssima cidade de Veneza. «O cenário de Veneza, rota e cruzeiro das grandes aventuras da arte, da música e do pensamento; palco de intrigas e de concílios; cais de chegada e de despedidas da vida, assinala o espaço estético e erótico do romance.⁶³» Marta é estudante de Belas-Artes, para ela Veneza concentra todo o esplendor artístico concebido pela civilização ocidental. Na sua primeira carta, dirigida à mãe, ela relata o êxtase que sentiu ao acordar de madrugada

(...) ansiosa por olhar à luz do dia esse esplendor meu conhecido da pintura. A propósito de Veneza, Goethe escreveu do seu dom de ver o mundo pelos olhos dos seus quadros. Assim a cidade me era familiar através dos livros de arte, daí esse sentimento de nos pertencermos mutuamente. (Faria, 2014: p. 53)

Por esses meados de março os jovens raptados ainda ignoravam a morte trágica do pai de João Carlos. Numa carta angustiada, Marina relata o sucedido e suplica ao filho que regresse a casa. Também André, o primogénito, lhe escreve revelando aquilo que a mãe, por pudor ou desconhecimento, lhe não havia contado. Devido ao incêndio na Herdade dos Cantares e à inabilidade do pai para os negócios da lavoura, a família tinha ficado sem meios de subsistência. Era urgente conseguir dinheiro para enfrentar despesas.

⁶³ Rebelo, Luís de Sousa (2014) in prefácio de *Lusitânia*: p. 18.

A morte do pai transmitiu às crianças da família uma sensação de insegurança que se manifesta em pesadelos. O lobisomem continua a atormentar o pequeno Tiago, agora sob a forma de um cheiro pestilento que lhe invade as noites:

Pensei pedir auxílio, a quem? Agora que o lobisomem se foi embora é o pivete que me não larga, me assalta, vidros partem-se, janelas escancaram-se mesmo sem vento nem pedradas. Preciso de enfrentar o sem nome ali escondido no sítio donde saiu, há uma semana exata, o funeral do papá. (Faria, 2014: pp. 77 e 78)

Desde os primeiros capítulos da *Tetralogia Lusitana* que a imaginação de Tiago é acoçada pela imagem metafórica do lobo que «é a metamorfose do pai que ele desejou morto e, ao persistir nos seus sonhos, o lobisomem remete para o sentimento de culpa que o assola por ter tido sonhos ou fantasias que culminavam na realização dessa vontade, ainda que inconsciente.» (Barbosa, 2012: pp. 59 e 60)

As fantasias de Jó percorrem outras dimensões, ambientes oníricos mais próximos do universo surrealista:

Este cego morcego, as vozes dos velhos, sob as colunas de falso mármore, as paredes tortas, de cor morta, protestos pelo meu comportamento, pela minha maldade. Os velhos mexiam as queixadas, cuspiam espinhas, metiam os dedos à boca para extrair alguma, espetada nas gengivas. (Faria, 2014: p. 75)

Jó vagueia pelos corredores labirínticos de um asilo de velhos na companhia do pai, que tanto o protege como o repreende por chegar à mesa das refeições fora de horas. A sua sensação não é de medo, antes de raiva e exasperação pela partida prematura que o pai protagonizou sem cumprir o seu papel de zelador e principal responsável pela educação dos filhos. «Raramente na literatura contemporânea, se excluirmos *Manhã Submersa* de Vergílio Ferreira e um ou outro conto de Agustina Bessa-Luís, as crianças figuram com peso existencial significativo (...) Nos romances de Almeida Faria, as crianças surgem entretanto, na sua dimensão sensível.» (Barbosa, 2012: p. 60)

O velho Moisés, não sabendo nem tendo a quem escrever, matuta sobre os tormentos passados e sobre a inexorabilidade da morte que se aproxima. O capítulo nono, intitulado *Monólogo do ex-vaqueiro Moisés...*, situa a ação do tempo histórico nos dias anteriores à data da revolução de abril. A figura do ancião simboliza a ideia de um Portugal avesso à mudança, de um país enquistado nos valores católicos e conservadores, os mesmos que o patrão Francisco personificava e que o arrastaram para a morte às mãos dos trabalhadores revoltados.

Mas eis que irrompe finalmente o dia que põe termo a cinco décadas de ditadura e obscurantismo. A revolução de abril está na rua e os cravos vermelhos brotam na ponta das armas dos soldados. Desde a publicação de *Cortes* (escrito em grande parte antes do 25 de abril), que em Almeida Faria fervilhava a ideia de inserir a data histórica na narração da saga de Montemínimo: «O 25 de Abril não é apenas “inserido”, é a alma, a condição *sine qua non* do livro (a infraestrutura, como dizia nessa altura a linguagem marxista), e portanto tudo gira em volta do 25 de Abril a partir de *Cortes*.⁶⁴»

Lusitânia, publicado em 1980, concretiza o propósito de relatar o período histórico mais tenso do processo revolucionário, mantendo ainda assim uma relativa distância temporal que permite uma análise desapassionada dos momentos chave que pontuaram este ciclo de viragem política. «A importância do momento revolucionário, após o vazio imaginante natural dos começos, foi a de descobrir diante de todos — velhos ou novos autores — um espaço aberto, um horizonte efetivamente liberto, com a sua angústia necessária, com o seu desafio em termos não codificados como os do jogo conhecido da antiga atmosfera.⁶⁵» O fim da censura e a abertura verificada nos meios editoriais possibilitaram a publicação de inúmeras obras que abordavam os temas mais urgentes em debate na sociedade portuguesa. «A liberdade ultrapassava as expectativas e a própria imaginação das pessoas. Era a fase em que Portugal se definia como manicómio em autogestão, em que tudo parecia possível.⁶⁶»

Numa carta dirigida a Sónia, que entretanto partira para Luanda sem sequer se despedir, André dá conta da euforia que tomou conta das pessoas nessa manifestação apoteótica do primeiro 1º de Maio celebrado em liberdade:

O meu fraco talento escriturário não vai conseguir descrever o que foi este primeiro de maio com milhares de pessoas desfilando nas ruas, gente de todas as idades, de quase todas as classes, coisa que a nossa geração e as anteriores já desistiam de sonhar. (Faria, 2014: p. 115)

Arminda e Samuel acompanham André neste périplo revolucionário pelas artérias de Lisboa apinhadas de gente. Ao passo que Arminda assume um papel primordial no desenrolar dos acontecimentos, Samuel, o seu namorado proletário, demasiado ausente por ser um ativo mobilizador das massas, desempenha um papel de menor importância em *Lusitânia*; «o proletário militante dos volumes anteriores, quase desaparece neste

⁶⁴ Entrevista concedida por Almeida Faria a Marcello Sacco: p. 2.

⁶⁵ Lourenço, Eduardo (1984) “Literatura e Revolução”, *Colóquio/Letras* n.º 78, fevereiro: p. 14.

⁶⁶ Entrevista concedida por Almeida Faria a Marcello Sacco: p. 3.

terceiro volume, grande recalcado de uma narrativa em que o ponto de vista é outro (o da classe dominante em vias de extinção? o de um coletivo em formação abortada, sugerido nos *Idos de Março*, terceira parte do livro?) (Seixo, 1986: p. 199) A troca de correspondência que Arminda mantém regularmente com os irmãos e com os amigos radicados nas paragens mais distantes faz dela um importante elo de ligação que enlaça toda a narrativa. É dela a carta de seis de maio (data do aniversário de João Carlos, e não por acaso também de Almeida Faria) onde é feito um ultimato para que o irmão regresse a casa antes que a mãe adoeça gravemente e a situação familiar se degrade ainda mais.

2. 3. 2. O silêncio de setembro

O regresso de João Carlos acontece em setembro, altura em que se começa a sentir em Portugal uma primeira onda de refluxo em relação às expectativas criadas pela revolução de abril. O calor escaldante do verão de 74 dá lugar às neblinas de final de setembro. É de novo a ficção a revisitar a História em *Lusitânia*. Na travessia do Tejo para sul, J. C. volta a experimentar uma sensação de náusea que nos escassos meses do exílio veneziano já havia esquecido:

Aqui um cheiro a mijo, vindo dos urinóis mal limpos, mal fechados, põe-me a ponto de enjoar, o almoço do avião sobe-me à boca a cada tombo, dou-me brutalmente conta do tombo que é cair neste país. (...) Destroços à minha volta: tempo de gente cortada, enganada, nas mãos de políticos que comem a carne e deixam os ossos... (Faria, 2014: pp. 151 e 154)

Entretanto em Montemínimo cumpre-se a tradição do suicídio por enforcamento, Moisés põe termo à vida pendurando-se numa trave da cocheira. «Acostumado a servir, sem o patrão, a vida já não serve.» (Simões, p. 1997: 89) Depois da morte violenta de Francisco — que simbolicamente significa o corte com um passado de opressão exercida sobre os trabalhadores assalariados e o fim de um tempo em que é devida a subordinação absoluta à autoridade patriarcal —, sucede a morte resignada de Moisés. Com o desaparecimento do ancião de nome bíblico extinguem-se as referências simbólicas a um passado arcaico de tradições enraizadas em valores morais e religiosos.

As crianças são quem mais sente a falta do velho sábio. Tiago, que frequenta a missa e a catequese, prevê que algo de anormal se irá passar nesse dia fatídico, Moisés tinha agido de modo invulgar antes de sair para a ermida:

Moisés não devia ter-nos deixado assim sem dizer nada, eu já desconfiava, sentia receio de não mais o ver uma vez que ele se despediu de mim, para ir à missa na ermida, não o acompanhei, fiquei sozinho. (Faria, 2014: p. 181)

Jó sente uma dupla orfandade: depois do desaparecimento da figura tutelar do pai, acontece a morte do velho protetor, o mestre que lhe ensinou tudo sobre a vida, a natureza e os animais. «Confinados ao espaço-casa, os mais novos não têm o direito a dizer, nem a dizer-se, resta-lhes serem viajantes noutras naus. Em casa, falta-lhes agora a segurança a que estavam habituados.» (Barbosa, 2012: p. 58) Nem o regresso do irmão desavindo, nem sequer a presença materna lhes transmite a harmonia necessária para compreender os mistérios que rodeiam a existência quotidiana dos adultos. Os colegas de escola e os amigos mais pobres também não brincam com eles, estão constantemente a importuná-los, ameaçam bater-lhes e chamam-lhes latifundiários.

O retorno de Sónia a Angola ajuda a compreender o complexo processo de descolonização. Fazendo um percurso inverso ao dos brancos que abandonam à pressa os seus haveres em África, a jovem namorada de André relata as ameaças repetidamente feitas aos ex-colonizadores e os perigos que os surpreendem em cada esquina, originados pelas lutas internas pelo poder:

Perto do musseque Prenda em tarde de tiroteio uma amiga nossa teve de atirar-se ao chão e rastejar como lhe ensinaram as faplas, a casa em vários lugares ficou varada de balas; passamos pedaços de percalços, mas estou certa do sucesso final. (Faria, 2014: p. 169)

Arminda é o elo que fortalece a ligação entre Sónia e André. A correspondência trocada entre as duas amigas faz transparecer uma maior cumplicidade do que aquela que é partilhada pelos namorados. Elas fazem confidências, confessam medos e angústias, descrevem as situações de conflito que ocorrem tanto em Angola como em Portugal nessa época de luta fratricida pelo poder. André, por seu lado, ao invés de querer viajar para Luanda para se juntar a Sónia pensa emigrar para S. Paulo, no outro lado do Atlântico, onde ambiciona amealhar rendimentos suficientes para sustentar a família.

João Carlos mostra-se arrependido por ter voltado para um país em constante tumulto: o compadrio, a corrupção e o desnorte afetam o normal funcionamento das instituições; a independência das ex-colónias não se processa como era esperado; a revolução seguia por um caminho titubeante e ambíguo. Nas cartas dirigidas a Marta, J. C. repercute o desalento coletivo que se sente nas ruas:

Fora de casa piora o espetáculo, assiste-se ao teatro duma rechulíssima súcia de bandalhos, pulhas, biltres, parasitas em todos os sentidos, politicagem barata que custa um olho, caterva convencida de si, atores de má qualidade, se ao menos nos divertissem! não, nem isso, as suas artístosas poses só convencem os pobres de espírito (...) bera bagunça, mera conjuntura de compadres que se catapultam entre si, com bênção do sindicato das putas e dos polícias. (Faria, 2014: pp. 159 e 160)

O descontentamento geral com o rumo seguido pela governação ia fazendo crescer a onda de populismo. A fação militar mais à direita e os partidos políticos mais conservadores começavam a acreditar que era possível inverter o rumo dos acontecimentos e preparavam uma manifestação⁶⁷ de grande impacto.

Almeida Faria fornece-nos um relato surrealista destas manobras obscuras através da copiosa imaginação de uma criança, Jó:

Aí surge a notícia da manifestação, dum soldado morto em África, correm a querer ver, entram na câmara-ardente, um militar, recém-retornado, caminha para o esquife aberto, pega numa ligação do fio elétrico que alimentava as velas, apanha um choque, salta possuído pela dança de S. Vito, para cima do ex-camarada morto, treme um bocado até ser retirado sem vida, e deitado de costas no soalho.

(...) Quanto à ruidosa minoria, ela está aí aos pinos. Querem que explique? Quem não percebeu volte cá em março. E saudinha. (Faria, 2014: pp. 223, 224 e 225)

Permanecendo arredada destes conluios no seu exílio dourado em Veneza, Marta envia a João Carlos uma missiva com excertos de dois poemas de Konstantínos Kaváfis: *O deus abandona António* e *A cidade*. Na sublimidade do poeta de expressão grega, a jovem augura tempos difíceis para a continuidade da sua relação amorosa.

2. 3. 3. Os ventos de março

A terceira parte de *Lusitânia* é totalmente preenchida com a troca de correspondência entre João Carlos e Marta. Numa sequência de seis cartas assistimos a um pungente e demorado desligar de afetos. «Há um pudor de escrita em Almeida Faria que recusa a expressão sentimental, seja pela manipulação de sujeitos que o processo

⁶⁷ Esta iniciativa de apoio ao então presidente António de Spínola, organizada por um movimento conservador que ficou conhecido como “maioria silenciosa”, congregava vários setores da vida civil e militar e visava demonstrar uma posição de força e de grande movimentação de massas. Lisboa chegou a ser invadida por uma grande quantidade de cartazes que apelavam à manifestação no dia 28 de setembro na Praça do Império. O evento, no entanto, não chegou a realizar-se devido à pronta intervenção das forças de esquerda.

epistolar implica (e conseqüente anulação do privilégio de cada um deles), seja pela adoção de um registo irónico, muito frequente neste último livro, que se pratica sobre a própria linguagem numa relação de intertextualidade.» (Seixo, 1986: p. 198) Tal como se iniciou, o desfecho do romance decorre num domingo de Páscoa.

A relação amorosa alimentada à distância pelo casal de namorados acontece durante o período mais conturbado do processo revolucionário. Ao longo de praticamente um ano muitas reviravoltas aconteceram neste pequeno país que muitos consideram de brandos costumes. À gorada manifestação da “maioria silenciosa” — que se revelou uma maquinação tenebrosa — seguiu-se uma não menos caricata intentona, que os repórteres da comunicação social⁶⁸ acompanharam na hora com indisfarçável nervosismo. O insólito episódio encerrou um ano de agitação permanente. Nas camadas burguesas da população começava a sentir-se algum enfado, alguma desconfiança, e um certo distanciamento em relação aos desígnios da revolução.

Leitor atento dos textos de Trotsky, João Carlos posiciona-se como um observador privilegiado das divergências que ameaçam o processo revolucionário. Numa análise diária da sociedade portuguesa, J. C. começa a descortinar sinais preocupantes de atitudes que pervertem os ideais da revolução:

Agora volta a vir ao de cima o nosso secular ceticismo, indiferença, fatalismo, transformando em gesto nacional o encolher de ombros de outrora conhecido. A fase de inspiração coletiva luta agora contra as forças da inércia. (Faria, 2014: p. 244 e 245)

Os ecos da revolta lusa são relatados nos periódicos de toda a Europa; em Itália, Marta é surpreendida pelas notícias da conspiração militar que surgem nos jornais, concretamente na primeira página do *La Repubblica*.

(...) desde o terramoto que não éramos tão honrados. Então Kant e Voltaire descobriram que existíamos, agora Rossanda⁶⁹ e *tutti quanti*, mas a surpresa deles foi a mesma ao deparar com, num pequeno país, o grande temporal, ou seja, a tempestade

⁶⁸ Existem imagens reais, nos arquivos da RTP, que dão conta do diálogo travado entre o Capitão de abril Dinis de Almeida e um oficial das forças para-quedistas sitiadas ao quartel do RAL nº 1, nas quais se torna evidente o desnorte e falta de clareza dos objetivos que motivaram o ataque por parte dos militares sublevados. A fuga para Espanha do General Spínola, e das altas patentes militares que o apoiaram, demonstra que a intentona foi uma tentativa premeditada para reverter a situação política em Portugal.

⁶⁹ Rossana Rossanda, dirigente do Partido comunista italiano até ao final dos anos sessenta, do qual se tornou crítica e dissidente, foi cofundadora da revista *Il Manifesto* e do grupo político do mesmo nome. A autora publicou em editorial da revista um artigo intitulado “MFA e socialisti, un test per tutti due”, em 22 de Maio de 1975.

num copo de água. O caso não é para menos: será possível uma revolução assim nas barbas desta Europa tão sábia? (Faria, 2014: p. 247)

Separados pelo espaço físico, Marta e João Carlos vão-se distanciando também no espaço estético. Marta permanece alheia, possivelmente cada vez mais afastada, das peripécias revolucionárias que acontecem em Lisboa, os seus interesses concentram-se nos objetos de Arte e nos artistas que espalharam o seu talento pelos canais da Sereníssima República. Por outro lado, João Carlos é obrigado a enfrentar as tragédias domésticas em Montemínimo. A fragilidade económica que se abateu sobre o núcleo familiar exige que a sua atenção se vire para o mundo material, para ele é urgente defender o património da Herdade dos Cantares do espectro da expropriação que paira sobre as grandes propriedades do Alentejo. «É o espaço onde predominam os ambientes disfóricos; é o mundo do desconcerto, “a ratoeira infecta”, como lhe chama J.C.⁷⁰»

Numa derradeira carta, escrita a partir da armadilha onde se encontra cativo, João Carlos lamenta ter despido as vestes de cavaleiro andante para se transformar em cavaleiro sedentário, valoroso paladino dos fracos e indefesos, herói para sempre retido nestas paragens lusitanas.

A resposta de Marta surge no domingo de Páscoa:

A tua amarga missiva soou-me a despedida, inconsciente ainda, mas nas entrelinhas estava claro: como o Pessoa, vais ficar agarrado à mãe para chorares o resto dos teus dias a ocasião perdida, a ditadura da família que precisa de ti. Fazes falta? Ninguém faz falta. O mais lamentável no filho pródigo me parece ser o seu regresso. (Faria, 2014: p. 264)

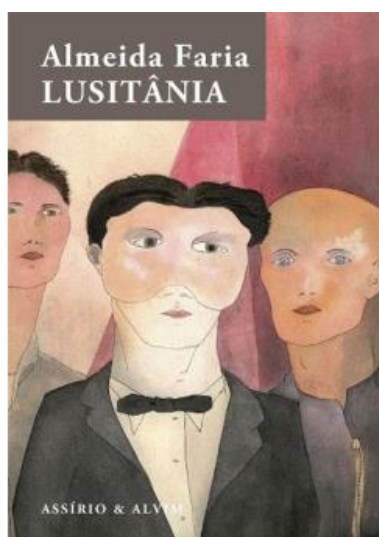
Recusando representar o papel de Penélope, interminavelmente à espera de Ulisses em Ítaca, Marta encerra a longa troca de missivas em *Lusitânia* com um rotundo e expressivo: NÃO.

2. 3. 4. A máscara e o laço

A capa de *Lusitânia* é composta apenas por figuras masculinas, nela figuram três jovens que, na indumentária e na expressão, revelam atitudes bem diferentes perante as contrariedades da vida. As cores que definem o fundo da composição foram, de novo, sugestivamente delineadas por Mário Botas com o propósito de mostrar as características das personagens mais influentes do romance.

⁷⁰ Rebelo, Luís de Sousa (2014) in prefácio de *Lusitânia*: p. 21.

Figura 2.3



Capa de *Lusitânia*

Na já citada entrevista a Almeida Faria, Mário Botas revela como se processou o ato criativo desde a primeira ilustração que fez para a *Trilogia*: «A obra ia-se estendendo a meus olhos, entre *A Paixão* e *Lusitânia* como o dia solar se estende da madrugada ao poente, de uma noite (a) outra noite.⁷¹» A variação das tonalidades de luz e cor que predominam no decurso de um dia é parte integrante da interpretação evolutiva que o pintor foi dedicando ao conjunto da obra do escritor. À tríade de mulheres, que para os gregos personificavam a Noite sob a forma de Hécate, Mário Botas fez suceder um trio de homens, que em *Lusitânia* representam o entardecer. «Se, em *A Paixão*, eram mulheres que de perfil filtravam, ocultando, a luz que vai dar vida, na *Lusitânia*, face a um outro tempo e a uma outra face do Destino, são homens que, de rosto voltado para nós, num ambiente despido de mistério, nos calam cada um a sua pequena revolução.⁷²» O volume intermédio do tríptico ilustra, como vimos anteriormente, um “retrato” completo de toda a família de Montemínimo.

Dominando a composição da capa de *Lusitânia*, o jovem que ocupa a posição central ostenta uma máscara que lhe cobre o rosto quase por completo; o fato clássico, a camisa imaculada e o laço negro ao pescoço, indiciam uma formalidade desmentida pela máscara. Ao longo do romance sabemos que João Carlos se sente compelido a regressar a Portugal, deixando a amada em Veneza para vir cumprir o seu papel de filho pródigo.

⁷¹ Faria, Almeida (1983) “A minha pintura assume o descuidado rigor de um diário ou de uma confissão”, *JL, Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 64, agosto: p. 16.

⁷² *Idem, ibidem*: p. 16.

É investido no papel de protetor da mãe desamparada e dos irmãozinhos órfãos que J. C. interroga Marta:

Neste meio acanhado, isolado, circuito fechado onde funcionam sempre os mesmos figurões com periódica mudança de máscara para enganar e esganar o parceiro e se darem a ilusão de serem gente, entendo que não queiras pactuar, mas que farias no meu lugar? (Faria, 2014: p. 162)

A máscara, presença assídua na obra de Mário botas, é aqui o objeto central na interpretação da personagem. Numa conversa com Eduarda Chiote, o pintor confirmou a importância desta peça na descodificação simbólica da sua obra:

«— Talvez porque a identificação com a minha pintura é mais viva na figura do que no cenário? Por um elemento que ainda não foi aqui abordado e me parece muito importante na minha pintura?

— *A máscara?*

— A máscara. Olha no ano passado, fiz uma exposição em que esse elemento aparecia insistentemente nos cinco desenhos que a compunham.⁷³»

Com efeito, a máscara funciona como um *alter-ego* na pintura de Mário Botas, o próprio autor se autorretrata variadíssimas vezes com ela. «Ao insinuar-se nos traços das suas criaturas, o artista mascara-se delas e mascara-as de si próprio. A sua presença ubiqüitária expõe-no aos riscos da intimidade com as suas figuras e com os desígnios perversos que nos faz tantas vezes adivinhar nelas. (Vieira, 1984: pp. 17 e 18)

Particularmente evidente na sua obra magna *Le Spleen de moi-même...* — onde o artista pinta cinquenta e uma aguarelas que ilustram livremente *Le Spleen de Paris (Pequenos Poemas em Prosa)*⁷⁴ de Charles Baudelaire —, o tema da alteridade brota dos desenhos de Mário Botas, não só como projeções das suas múltiplas ambiguidades, mas

⁷³ Chiote, Eduarda (1982) “A propósito de uma exposição de desenhos de Mário Botas em paralelo com a música”, *Aventuras de um Crâneo e outros textos*, pp. 76 e 77.

⁷⁴ Mário Botas chegou a apresentar um projeto para a realização de um documentário — intitulado *Spleen* — à Direção de programas da RTP. A proposta continha um guião extremamente minucioso que descreve plano a plano as sequências e os enquadramentos das aguarelas selecionadas para o filme, os movimentos de câmara a executar, o texto e os poemas de Baudelaire escolhidos, a música e os ambientes da banda sonora. Neste filme Mário Botas protagonizaria algumas sequências, entre as quais destacamos uma — pelo significado simbólico — que podemos designar por *autorretrato ao espelho*:

16. Porta da casa de banho

16.01 Todos os planos da porta são em picado não muito pronunciado. Após alguns (3 ou 4) segundos com a porta fechada, esta abre-se lentamente. M. B. está de costas olhando-se no espelho. Ao mesmo tempo que a porta se abre volta-se a ouvir em crescendo a música fúnebre de *Crepúsculo*.

16.02 Zoom aproxima até enquadrar a cabeça de M. B. (zoom rápido).

Excerto do guião de *Spleen* — um filme Mário Botas, publicado em *Aventuras de um Crâneo e outros textos*, p. 63.

desvendando sobretudo os rostos do “outro”, à boa maneira de Egon Schiele, o pintor austríaco que o terá influenciado decisivamente desde que descobriu os seus quadros na galeria Serge Sabarski em Nova Iorque. «Egon Schiele é o primeiro pintor moderno a tornar-se a si próprio objeto fundamental da sua obra. Aquilo que faz representa-o sempre, mesmo quando pinta uma árvore ou desenha o corpo de uma mulher.⁷⁵»

Na genial interpretação que Mário Botas faz dos poemas em prosa de Baudelaire, reconhecemos por diversas vezes o autorretrato do artista «O protagonista, que erra de cena em cena, toma as feições mescladas dos dois autores, mas em proporções diversas: nalguns quadros reconhece-se Baudelaire (*A une heure du matin*); noutros, plenamente, Mário (*La Solitude*).» (Vieira, 1984: p. 18) Mas, o autorretrato não é apenas a pintura do rosto refletido no espelho, como o próprio revelou a Rafael Reis: «Posso falar de mim no céu de uma paisagem ou quando me sinto transportado dentro de um poema ou de uma ideia. Mas ainda que primitivamente alheios a mim, esse poema ou essa ideia são filtrados e decantados insensivelmente até se plasmarem no que sai das minhas mãos.» (Botas, 2012: p. 56)

Numa posição mais recuada e cromaticamente menos densa da capa de *Lusitânia* perfila-se Samuel, o namorado de Arminda. O porte altivo e determinado do jovem proletário revela uma imensa esperança na utopia dos “amanhãs cantantes”. A intervenção de Samuel no romance é, de certa forma, secundária; mas Mário Botas concede-lhe o privilégio de figurar entre os protagonistas.

À direita do conjunto vemos um jovem de aspeto cadavérico, completamente lívido, sem o mínimo cabelo. A expressão de desalento que lhe atravessa o rosto indicia a irrupção do terrível mal que o mina nas entranhas. André é o desditoso protagonista, que Mário Botas, tocando no âmago da doença, desenhóu sobre um fundo vermelho cor de sangue.

O tema da morte, pintado obsessivamente por Mário Botas nos seus derradeiros anos de vida, surge também num dos raros poemas publicados do pintor-poeta:

Compõe-se a imagem do que sou, de um ser outro e distinto dos nomes que
chamei à Morte, ao Destino ou à Vida, quando tenho de estar só, e sou o espelho onde
a minha imagem se deflete e entra a correr no Infinito.

Espera, imagem, não corras, deixa-me levar recordações, cabelos, a sombra
pacífica de um cão que paira sempre a meu lado.

⁷⁵ Faria, Almeida (1983) “A minha pintura assume o descuidado rigor de um diário ou de uma confissão”, *JL, Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 64, agosto: p. 16.

Deitado, podre, vão-me sair pelos olhos e pelo nariz os humores do esquecimento. Tu que me podias reconhecer, também tu me renegaste e partiste.

Animais que tive, e me não deixam sozinho, venham imitar o filósofo vosso mestre.

Queridos bichos sem imagem racional, acompanhem-me, ao menos vós, na claridão imensa da morte.

(Botas, 11-3-82: poema 10)

2. 4. *Cavaleiro Andante*: o herói na encruzilhada

No último volume da *Tetralogia Lusitana* Almeida Faria volta a tirar partido da estrutura narrativa que tão belos frutos deu no romance anterior: o género epistolar. Com as principais personagens de *Cavaleiro Andante* dispersas pelos quatro cantos do mundo, Almeida Faria vai urdindo um registo dialógico através da correspondência trocada entre eles, que de outra forma seria praticamente insustentável. «A estratégia epistolar mascara apenas essa incomunicabilidade radical de cada personagem e do singular universo silencioso que todos em conjunto constituem.⁷⁶» Nas reflexões íntimas de cada um dos autores das cartas, mas também nos raros monólogos interiores de Marina, de André e de Marta, ou mesmo nos longos devaneios fantásticos de Jó e Tiago, se vão descobrindo as utopias e os insucessos que marcaram aquele que ficou conhecido por “verão quente de 75”.

A troca de cartas é o motor da ação que nos leva aos vários pontos do globo por onde reverberam os ecos da revolução de abril. «Veneza, Luanda, São Paulo, Lisboa disputam entre si a primazia da hospitalidade aos trânsfugas do latifúndio em tempo de socialização violenta da terra.⁷⁷» Sónia e Marta, as duas jovens donzelas exiladas em países distantes por circunstâncias bem diferentes, vão recebendo novidades do país e relatando aos seus nobres paladinos, André e João Carlos, as saudades que as corroem e as dificuldades do seu isolamento. «As cartas desempenham, portanto, um *papel* de estafetas do recado familiar naquele que poderemos chamar um romance a distância.⁷⁸»

Neste tomo final da *Tetralogia Lusitana* a galeria de personagens encontra-se significativamente reduzida: a existência de Estela quase só se manifesta nos pensamentos de Marina; Samuel vai-se dissipando em estéreis militâncias

⁷⁶ Lourenço, Eduardo (2015) in prefácio da 6ª edição de *Cavaleiro Andante*: p. 10.

⁷⁷ Conrado, Júlio (1983) “Almeida Faria - *Cavaleiro Andante*”, *Colóquio/Letras*, nº 82: p. 103.

⁷⁸ *Idem, ibidem*: p. 103.

revolucionárias; os defuntos Francisco e Moisés são recordados apenas em momentos de desespero; Marina surge, a espaços, em breves monólogos e considerações melancólicas, que denunciam a agrura dos seus dias e a incerteza quanto ao futuro:

Se ao menos eu conseguisse sair desta fossa onde me meti há mais de um ano, não senhor, não consigo, o meu pânico volta sempre a tocar o mesmo disco que me limita e deprime. É uma forma de fuga, mais uma, igual ou parecida à de André que parte para o Brasil. (Faria, 2015: p. 46)

A personagem de André adquire neste romance uma dimensão superior, não apenas pelo seu papel de primogénito, herdeiro, e moralmente responsável pela estabilidade económica da família, mas também pela evolução vertiginosa da doença que lhe conhecemos desde os primeiros capítulos de *A Paixão*. Numa fuga impossível ao “Labirinto da Morte”, como lhe chamou Eduardo Lourenço, cavalga o nosso herói; mas, «O Cavaleiro de Almeida Faria não caminha impávido, como o de Dürer, entre o Diabo e a Morte. Foge sem fim para esquecer a ferida em que se converteu, foge da Europa e sua ilusão cultural, foge de Lisboa que o enjeita, passa rápido pelo Brasil onde nem o conforto de uma inconsciência regeneradora o liberta dos seus terrores, para acabar em África, sua pessoal Samarcanda onde a morte o estava esperando.⁷⁹»

A relação entre Marta e João Carlos vai sendo alimentada à distância pelo debate estético. «(...) a Marta é uma personagem que aceita como solução para a vida apenas a solução estética, enquanto o João Carlos é bastante mais à medida do país que temos, infelizmente. Mais terra a terra.⁸⁰» O amor incondicional de Marta pelas Belas-Artes e a paixão de J. C. pela Poesia são convites permanentes à errância cultural pela sumptuosidade artística das cidades de Itália e à descoberta da poesia europeia nas páginas de *Cavaleiro Andante*. Enquanto nas pinacotecas italianas a jovem sequestrada se inclina perante a magnificência das obras dos grandes mestres do Renascimento, J. C. edifica o seu mundo poético inspirado na luz intensa da cidade de Lisboa e na imutabilidade das águas do Tejo:

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 heroicos, a mim cabendo a vez da negativa epopeia (...); morrer já bateu certo quando era atravessar um rio, talvez o Tejo nascendo dos infernos

⁷⁹ Lourenço, Eduardo (2015) in prefácio da 6ª edição de *Cavaleiro Andante*: p. 17.

⁸⁰ Alves, Clara Ferreira (1983) “A literatura portuguesa sofre de falta de imaginação”, *JL, Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 60, junho: p. 16.

carregado da memória dos mortos que pesam na cidade de modo exagerado... (Faria, 2015: pp. 73 e 74)

O correr da História vai acontecendo ao longo das cartas que, ao surgirem datadas, remetem para os momentos mais importantes do processo revolucionário em curso.

Em Luanda, Sónia assiste incrédula aos exageros provocados pelas lutas de poder entre as facções rivais: balas perdidas, execuções sumárias, o cheiro pestilento a morte, transformam o ansiado regresso da angolana à terra da esperança numa profunda descida aos infernos da crueldade humana.

Em Portugal, João Carlos testemunha outro tipo de abusos que chegam com as liberdades de expressão: as paredes inundadas de cartazes e frases anarquistas, as ruas cobertas de lixo deixado pelos manifestantes diários, a linguagem desbragada que se ouve nas vielas de Lisboa, à qual Almeida Faria dedica um capítulo inteiro (o dezassete) repleto de grosserias. «Achei que era uma experiência estética. Em vez de estar a mandar um palavrão de vez em quando (...) concentrei numa ou duas páginas toneladas de palavrões. Era quase como um poema à base de palavrões.⁸¹»

Por todo o Alentejo aumenta a insegurança dos proprietários das terras. Em Montemínimo a Herdade dos Cantares é expropriada em nome da reforma agrária, deixando a família praticamente sem meios de subsistência. «Os trabalhadores já não aceitam mais aquela antiga relação quase feudal entre patrão e empregado.» (Simões, 1997: p. 101) Tiago é maltratado na escola pelos colegas e os vizinhos não brincam com ele por ser filho de latifundiários.

A nossa rua está cercada por rapazes com raiva de a gente viver em casa própria enquanto eles dormem em buracos sem luz nem água, alguns sem soalho, terra calçada. Por enquanto querem levar só a bicicleta, mas falam em ocupar as grandes casas, a mãe pensa vender por não termos dinheiro, o pior é eu ser dono da bicicleta que eles invejam. (Faria, 2015: p. 129)

As brincadeiras de Tiago e Jó resumem-se a jogos de futebol solitário no quintal das traseiras e a viagens fantásticas a bordo de naves futuristas que os transportam para a Aldeia Aérea ao encontro do rei Artur e dos intrépidos cavaleiros da Távola Redonda. «O tema da viagem torna-se cada vez mais importante nesta tetralogia que se inicia num mundo muito fechado e que, com a irrupção da revolução, vê estilhaçar-se a família, à

⁸¹ Marques, Carlos Vaz (1990) “As trovas de Faria”, *JL, Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 411, maio: p. 9.

imagem da diáspora portuguesa através dos séculos. O tema do *Cavaleiro Andante*, que fecha o ciclo, aplica-se a várias personagens que viajam em espírito ou na realidade.⁸²»

A imaginação das crianças, porém, não tem limites, ela contempla todos os perigos, inclusivamente a morte. A morte, que agita a sua gadanha recurva ao longo das páginas de *Cavaleiro Andante*, paira também, inclemente, por sobre a narrativa de *Jó e o condenado à morte*, muito próxima da linguagem cinematográfica na descrição da lenta execução de um condenado:

Eu olhava a face sem temor do condenado à morte, o seu tranquilo modo tão pouco teatral, o seu sobrepor uma perna à outra, fosse a mostrar não pretender dar nem mais um passo, fosse porque entretanto tinha vontade de urinar. Passou uma hora, ou mais, antes que o único tiro o atirasse contra as tábuas. (Faria, 2015: p. 159)

Organizado em sessenta capítulos, o tempo diegético de *Cavaleiro Andante* divide-se em dois períodos de trinta dias que decorrem em junho e novembro de 1975. A fechar o mês de junho, exatamente a meio do romance, Marina faz uma profunda introspeção sobre a sua condição, desde muito jovem submissa aos ditames senhoriais do marido e às normas que a sociedade patriarcal lhe impôs. A citação de uma pregação dita por um padre noviço durante um cursilho, que Marina fixou de cor, traz à superfície os temas da ignorância, da arrogância, da oposição e do contraditório:

Quão soberbo se ostentaria o fogo vendo-se tão luzido, se o cristalino da água lhe não reprimisse a arrogância! (Faria, 2015: p. 188)

Em novembro — o mês que começa com a evocação dos Mártires e que celebra o dia de Finados —, o tom melancólico do romance torna-se ainda mais intenso com o agravamento da doença de André. Depois duma frustrante experiência no Brasil, o Cavaleiro sente aproximar-se a hora fatídica e monta o seu cavalo alado, galgando as ondas do Atlântico para um derradeiro encontro com a sua amada em Luanda. «Toda a arquitetura deste romance (...) está construída em função do destino de André e do seu sacrifício no altar do nada e do ninguém, o ninguém em que nos tornámos todos e contra o qual buscamos o *Graal* em que mal cremos.⁸³» O definhamento físico de André coincide com a data da independência de Angola. Nesse dia Sónia teve de interná-lo de urgência no hospital de Luanda, onde assistiu, duplamente comovida, ao arrear da bandeira portuguesa e ao hastear das cores vermelha e negra da nova República africana.

⁸² Host, Michel (1992) “Paisagem com Família”, *Letras & Letras, Dossier Almeida Faria, V: 75*, 15 de julho: p. 14.

⁸³ Lourenço, Eduardo (2015) in prefácio da 6ª edição de *Cavaleiro Andante*: p. 14 e 15.

Separados por um mar menos revolto, João Carlos e Marta retomam a teorização artística. Enviando a Marta uma verdadeira epístola de iniciação aos estudos da Estética — disciplina para a qual Baumgarten concebeu o atual sentido do belo —, J. C. considera:

(...) difícil julgar a beleza pela simples razão de que ela não existe em si, existe sim a receção em nós do que chamamos belo e que a maioria, por falta de sentido estético, desconhece ou não reconhece. Se nem o belo é universal, muito menos o será o belo em arte, embora “exija” a universalidade... (Faria, 2015: p. 246)

A “água alta”, que tanto fascinou Charles Dickens durante a sua estada em Veneza, irrompe no mês de novembro pelo interior dos palácios e inunda também de uma plácida nostalgia as páginas das cartas de Marta.

Com a aproximação do final do romance, a troca de correspondência entre os dois amantes vai revelando sinais de um afastamento progressivo, um corte que se torna irreversível apesar de todas as promessas em contrário. No exílio dourado veneziano, Marta desespera pela chegada do seu tardo cavaleiro:

Não seas sempre o Desejado que espero e tarda à tua exilada que te sente a falta e abraça por sobre todos os canais, farta de relações epistolares. (Faria: 2015: p. 296)

No dia vinte e cinco acontece o colapso físico de André, não por acaso, coincidente com o tempo histórico da reviravolta militar que põe termo às aspirações de uma solução política governativa de esquerda para Portugal. A morte do paladino ocorre exatamente quando todas as utopias de abril se esfumam na neblina de novembro. «Em fim de peregrinação, André, resumindo a sua Busca falhada, terá ainda tempo para confiar à mãe e a Sónia e a Arminda, irmã mais do que amada, ou amada mais do que irmã, o segredo da sua melancólica aventura⁸⁴»:

Fiquei sem forças para assumir o papel de chefe responsável pelo bem-estar familiar, bem-estar que eu mesmo perdi e talvez por isso não consigo garantir, seja porque a doença regressou agravada, seja porque simplesmente não nasci para dar seguridade.

Lamento, Mãe, não corresponder ao decerto meu dever e à tua expectativa, legítima. (Faria, 2015: pp. 201 e 202)

André no vale escuro é um capítulo de puro experimentalismo linguístico, uma despedida de quatro páginas em fluxo de consciência que narra a derradeira jornada do Cavaleiro em demanda

⁸⁴ Lourenço, Eduardo (2015) in prefácio da 6ª edição de *Cavaleiro Andante*: pp. 17 e 18.

(...) do último inútil inventário do quinto império não existido senão no sonho sem sentido basta não mais que a boca tenha seca turva vista no vale escuro sem saída para mim chegado tarde demais ao fim da picada à praia onde os barcos ancorados levantam âncoras para regressar a casa sem ti. (Faria, 2015: p. 338)

Enquanto o corpo de André regressa num caixão selado a chumbo para ser enterrado junto do pai, Sónia vai resistindo ao caos e à violência de Luanda com o único consolo de sentir germinar dentro de si um pequeno herdeiro do Cavaleiro Andante.

Encerrando a *Tetralogia*, a trinta de novembro, a longa missiva de Marta soa a epitáfio: relembrando Pessoa⁸⁵ — cuja morte ocorreu precisamente na mesma data, quarenta anos antes — e a vista sobre o Tejo que se descobre do alto do cemitério dos Prazeres; recordando Pound, que morreu velho em Veneza e foi sepultado na mística ilha de San Michele; descrevendo um funeral veneziano onde os familiares e amigos do defunto se despedem da barca que transporta o corpo com uma calorosa salva de palmas.

Um impulso no stálgico suscita em Marta um desejo irreprimível de voltar à pátria:

Da janela do meu quarto olho os cais de madeira onde as ondas espirram em corrida entre as frinchas das tábuas, produzem efeitos de repuxo no embate contra os paus acostáveis sustentados por estacas às tiras azuis e creme sujo. E contudo a tua vocação do mar limpo na Caparica deu-me vontade de voltar. Está visto, nada me prende aqui, talvez ninguém nunca me prenda a um lugar. (Faria, 2015: p. 365)

Para sempre adiado, o encontro entre Marta e João Carlos é retomado na reedição de Cavaleiro Andante de 2015 através de uma hipotética carta publicada no *Jornal de Letras* de abril de 1985, enviada, por pura ironia, a partir da cidade de Veneza, onde J. C. na altura reside. A resposta extemporânea de Marta surge no computador de João Carlos, num moderníssimo *e-mail* datado do primeiro dia de 2015, passados trinta anos; e, no seu breve conteúdo, lembra que:

As cinzas conservam longamente o calor do que foi chama. (Faria, 2015: p. 376)

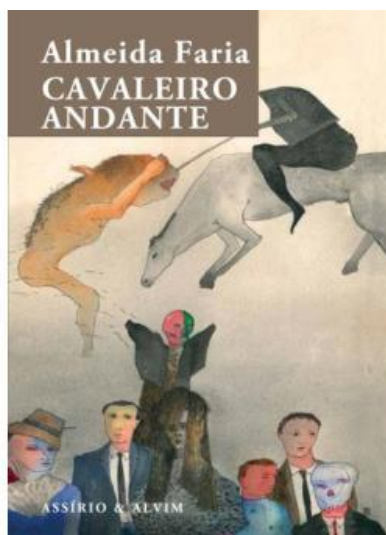
2. 4. 1. O Cavaleiro e a Besta

A capa do último romance da *Tetralogia Lusitana* foi desenhada por Mário Botas sob o signo omnipresente da morte. No centro da composição um espectro fantasmagórico

⁸⁵ Fernando Pessoa, que terá escrito no dia anterior à sua morte a frase: «I know not what tomorrow will bring.» (Arquivo Pessoa, *Obra Aberta*)

agita os braços ameaçando todos os elementos da família dos Cantares. As cores que ornamentam a caveira — o vermelho e o verde da bandeira portuguesa — significam que a provação não atingiu apenas a família, mas o próprio país.

Figura 2.4



Capa de *Cavaleiro Andante*

No plano inferior da composição, envolvidas por uma penumbra cinzenta e subjugadas pelo peso da tragédia, as personagens olham em direções divergentes. Marina, com a cabeça coberta por um véu e carregada de luto, mostra na expressão pálida um profundo desânimo perante as adversidades que teve de enfrentar ao longo da vida. João Carlos, Jó e Tiago, os filhos à esquerda de Marina, revelam no desenho as principais características da sua personalidade. Vestindo formalmente, J. C. assume um ar paternalista e protetor das crianças; Jó, o miúdo sonhador que imagina viagens extraordinárias a bordo de naves futuristas, veste um fato azul celeste cravado de estrelas; e Tiago, constantemente aterrorizado pelo lobisomem, enverga uma máscara que, uma vez mais, simboliza o medo perante a morte. André, posicionado à direita de Marina, sente aproximar-se o espectro que prenuncia o fim dos seus dias. O aspeto lívido da face do primogénito contrasta com a expressão burguesa da sua irmã Arminda. Alheada do conjunto, mas integrada no seio familiar, Estela parece sentir a mesma angústia que tomou conta dos Cantares.

No espaço iluminado por uma luz sobrenatural, acima do terreno comum pisado pelos mortais, acontece uma batalha sem tréguas entre o cavaleiro sem cabeça e uma criatura animalesca. «As criaturas de Mário Botas recebem as proporções do fantástico de Bosch e da ironia de Klee: tragédia e paródia disputam-lhes o destino. Os contornos

assustadores contrastam com as cores serenas, sumptuosas — azuis e dourados aprendidos nos Livros de horas e nas iluminuras dos monges — cores miríficas e aveludadas dos vitrais, onde o olhar descansa do sobressalto das formas.» (Vieira, 1984: p. 14) O dorso do monstro está cravado de espinhos que brotam da caveira maquiavélica e o enfurecem, os braços e as pernas, semelhantes aos de um ser humano, são como molas que o impelem contra o cavaleiro de lança em riste.

O combate que se trava entre o cavaleiro acéfalo e o animal monstruoso é a infundável demanda do ser humano em busca da eternidade. «Na brancura do céu luta o Cavaleiro das Trevas que, cedo ou tarde, acaba por vencer. É essa vitória que o demónio verde-rubro pleonasticamente anuncia aos perplexos circunstantes, pois ninguém melhor que eles a adivinha e cumpre.⁸⁶» Tal como termina a tetralogia também a aventura craniana tem o seu epílogo:

O dia tinha começado há pouco mas o Sol abrasava. Talvez D... se sentisse disposto a interromper a jornada se não fosse aquele calor que lhe entrava pelo nariz e se acumulava lentamente no peito. Partindo daí uma dor, melhor, uma opressão estendia-se-lhe a todo o corpo e impossibilitava-lhe os movimentos. Era impossível resistir fisicamente.

Encontrou pela frente um espelho e embateu nele vivamente. Pedacos de vidro escorreram-lhe pelo corpo e entravam-lhe nas veias, onde substituíam o sangue, dali em diante inútil...

No fim de contas morrer sozinho não era assim tão difícil.

E antes do aniquilamento definitivo sorriu de forma elegante para a Morte.

Fim de AVENTURAS DE UM CRÂNIO

(Botas, 2012: p. 30)

⁸⁶ Faria, Almeida (2002) in prefácio de *O Pintor e o Mito*: p. 9.

CAPÍTULO III
A PALETA E A PENA

3. 1. Almeida Faria e Mário Botas: uma breve, mas intensa amizade

Três escassos anos de um convívio fulgurante, mas intensamente produtivo, bastaram para consolidar a relação de profunda amizade e mútua admiração que uniu Almeida Faria e Mário Botas. Quando se conheceram, por volta de 1980, já Mário Botas tinha concluído o curso na Faculdade de Medicina de Lisboa, altura em que se autodiagnosticou, descobrindo que sofria de leucemia; de imediato decidiu interromper a carreira de medicina para se dedicar em exclusivo ao desenho e à pintura.

Trabalhando a um ritmo vertiginoso durante os últimos anos de vida, Mário Botas desenhou inúmeras capas de livros de amigos, sobretudo poetas (António Osório, Teresa Rita Lopes, Vasco Graça Moura, Raul de Carvalho, entre outros), procurando no convívio com os maiores nomes das artes e das letras seus contemporâneos, como Mário Cesariny, Cruzeiro Seixas, Herberto Helder, Eugénio de Andrade ou Eduardo Lourenço, o antídoto para o desespero que o minava.

Em 1980, Mário Botas surpreendeu Almeida Faria com a originalidade de uma ilustração para a capa da *Trilogia Lusitana*. De imediato se gerou entre ambos uma empatia que permanece indelevelmente marcada em diversas publicações. A partir dessa data os romances de Almeida Faria passaram a ser ilustrados pelo traço do pintor. «Mário Botas fez, nos últimos meses da sua curta e fulgurante vida, quatro traduções picturais da “minha” tetralogia, agora indissociável dos romances que lhe deram origem.⁸⁷» A concretização de diversos projetos comuns demonstra em definitivo a singularidade dos respetivos conceitos estéticos.

Rumor Branco inaugurou a carreira literária de Almeida Faria. O êxito que a publicação deste primeiro romance obteve junto dos meios académicos, e no seio de alguma crítica — a que não terá sido alheio o facto deste livro de estreia ter sido prefaciado e aclamado por Vergílio Ferreira —, suscitou nas páginas da imprensa especializada uma acesa polémica. Nas reedições mais recentes, a capa de *Rumor Branco* surgiu com uma nova apresentação: Almeida Faria retratado segundo uma visão dúplice, interrogativa e perscrutante, que reflete o universo muito particular do imaginário de Mário Botas.

A crise existencial que atormenta Daniel João é manifestada ao longo de todo o romance, sobretudo nas frases que iniciam e encerram o fragmento III:

⁸⁷ Faria, Almeida (1988) “As minha relações difíceis comigo e com alguns dos meus livros”, *Vértice II*, 8 de novembro: p. 99.

o meu nome é Daniel João, pouco mais sei, procuro saber (...) o meu nome é Daniel João e ignoro quem seja, gostava de saber. (Faria, 2012: pp. 53 e 64)

A *Paixão*, primeiro volume da *Trilogia Lusitana* — que após a publicação de *Cavaleiro Andante* se transformou em tetralogia —, envolveu os dois autores num compromisso inquebrantável, marcado pela utilização recíproca de linguagens e de uma simbologia estética comum patente em obras como: *O Conquistador* e *Os Passeios do Sonhador Solitário*.

A interpretação que Mário Botas fez da *Trilogia* pode ser vista segundo a forma de um tríptico: num hipotético painel lateral esquerdo, correspondente ao romance *A Paixão*, estão as figuras femininas, são as mulheres da Herdade dos Cantares que irrompem na penumbra da antemanhã prenunciando o fim das trevas. Em contraste, num painel pretensamente colocado no lado direito do tríptico, está *Lusitânia*: envolvidas numa ambiência crepuscular, vemos três figuras masculinas de olhares frontais e divergentes que fitam um ponto indefinido. *Cortes* ocupa o centro do tríptico, lugar onde todas as personagens surgem desenhadas à luz do dia. Como revelou Mário Botas, numa entrevista concedida a Almeida Faria poucos meses antes da sua morte: «Cabe ao espectador transportar essas personagens alternada ou simultaneamente para o vislumbre delas em *A Paixão*, ou para o seu entardecer em *Lusitânia*.⁸⁸» *Cortes*, escrito depois da revolução de abril e editado pela primeira vez em 1978, é um romance de rutura; um romance em que o autoritarismo de uma sociedade patriarcal, politicamente enquistada e socialmente injusta, é reiteradamente posto em causa.

Em *Cavaleiro Andante* Almeida Faria retoma o género epistolar já anteriormente utilizado em *Lusitânia*. Este registo literário, desenvolvido num espaço fragmentário e confessional, permite ao autor transmitir as convulsões que atormentam o mundo interior de cada membro da família. «Como estrelas separadas por anos-luz, cada uma das personagens de *Cavaleiro Andante*, apesar de religada às outras pelos laços da paixão ou do sangue, destila as suas mensagens na esperança de que o outro as receba e as traduza na sua própria língua de solitária aflição.⁸⁹»

As figuras que ilustram a capa de *Cavaleiro Andante* — expressamente desenhada por Mário Botas — são o prenúncio da ruína que se irá abater sobre o clã da Herdade dos Cantares. Nela se pode ver o espectro da morte pairando sobre a família enlutada,

⁸⁸ Faria, Almeida (1983) “A minha pintura assume o descuidado rigor de um diário ou de uma confissão”, *JL, Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 64, agosto: p. 16.

⁸⁹ Lourenço, Eduardo (2015) in prefácio da 6ª edição de *Cavaleiro Andante*: p. 12.

estendendo os braços como quem se declara onnipresente ao longo do enredo. «Um desenho dramático, porque a caveira aparece colorida com as cores da bandeira portuguesa, como se representasse também algo da morte do país.⁹⁰» Na luminosidade do céu está representada a eterna luta entre o Bem e o Mal. Uma luta feérica, travada entre o cavaleiro sem cabeça e um monstro semi-humano.

3. 2. Diálogos cruzados

A íntima colaboração que existiu entre Mário Botas e Almeida Faria deu origem a um par de livros de extrema singularidade: *Os Passeios do Sonhador Solitário* e *O Conquistador*. Sobre o primeiro, o escritor afirmou: «Este livro não foi ilustrado por Mário Botas, fui eu que ilustrei um desenho dele, chamado em francês justamente *mise au tombeau*, e que apresenta figuras extremamente inquietantes, uma delas é um autorretrato do pintor, e as outras são figuras dificilmente definíveis, mas com *facies* de cão, e de outros animais fantásticos.⁹¹» Sobre o segundo, Mário Botas distanciando-se do estatuto de ilustrador, e reivindicando para si a condição de *pintor-poeta*, diria: «Raramente procuro ilustrar, mas antes realizar uma obra paralela que só se esclareça inteiramente pelo relacionamento feito entre ambas.⁹²»

3. 3. *Os Passeios do Sonhador Solitário*: noites bizarras no Central Parque

Tomando como base de trabalho o quadro *Mise au tombeau* de Mário Botas, que ilustra a capa de *Os Passeios do Sonhador Solitário*, Almeida Faria deambula, em passeios noturnos e imaginários, pelos meandros de uma Nova Iorque repleta de seres estranhos e metamorfoseados. As referências culturais e mitológicas vão-se misturando com os novos símbolos de uma sociedade futurista habitada por jovens de ideologia *punk* que delimitam o seu território por meio de *graffitis* ao ritmo estridente da música *rock*. Neste conto, marcado por alusões ao mundo subterrâneo dos mortos, é estabelecido um diálogo intertextual com *Les Rêveries du Promeneur Solitaire* de Rousseau, desde logo

⁹⁰ Entrevista concedida por Almeida Faria a Marcello Sacco: p. 11.

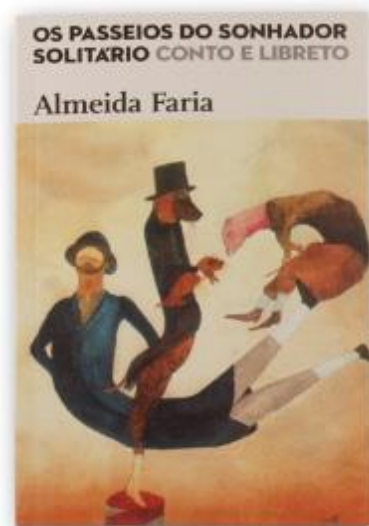
⁹¹ Delgado, Ana Maria (2008) “Intertextualidade em *Os passeios do Sonhador Solitário* de Almeida Faria”, *CartaPhilus*: p. 38.

⁹² Vasconcelos, José Manuel (1996) “Catálogo da Exposição Mário Botas – Retrospectiva. Visões Inquietantes”: p. 46.

personificado pela estranha figura do interlocutor, que, a sós com o narrador do misterioso conto, se nos apresenta como tendo sido francês noutras vidas:

Nasci em Paris, sou um dos cinco filhos que Jean-Jacques Rousseau lançou na roda pública, fui recolhido por um casal de camponeses de uma paróquia nos arredores, gente pacata e apagada que me criou ao deus-dará... (Faria, 2011: p. 15)

Figura 3.1



Capa de *Os Passeios do Sonhador Solitário*

Mário Botas considerava o filósofo suíço um dos grandes mitos da sua adolescência — chega mesmo a desenhá-lo em 1977, legendando o quadro: *Jean-Jacques Rousseau cidadão de Geneve e seu pupilo Mário Botas acompanhados por José Miguel Ribeiro e seu mestre Johann Sebastian Bach*⁹³. O pintor revela por ele uma grande admiração, ao ponto de achar que «A grande revolução do fim do século XVIII não é a turba a cortar sucessivamente as cabeças a Luís XVI, a Danton e a Robespierre. É Jean-Jacques a escrever as *Confissões*.⁹⁴» Mas, ao passo que o autor de *Émile* procura descobrir nos seus devaneios pela natureza a paz interior que não encontra no seio dos homens, o sonhador de Almeida Faria tenta idealizar nos seus passeios noturnos pela grande metrópole americana uma outra perspectiva para a sua dupla dimensão.

⁹³ Neste quadro, Rousseau está sentado numa cadeira de rodas antiga, no seu colo está deitado Mário Botas; Bach tem nos braços José Miguel, um amigo de Botas, que também apoia os pés na cadeira de Rousseau. Todos os intervenientes estão envoltos por uma miríade de estrelas. Reprodução no álbum: *O Pintor e o Mito* - desenho 144: p. 97.

⁹⁴ Faria, Almeida (1983) “A minha pintura assume o descuidado rigor de um diário ou de uma confissão”, *JL, Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 64, agosto: p. 17.

É na noite da grande cidade que se dá o encontro com as mais insólitas personagens. O enorme cão de raça *grand danois* — semelhante àquele que em tempos atropelou violentamente o velho filósofo na descida de Ménilmontant — aparece perante o sonhador solitário envergando uma sobrecasaca e exibindo entre as orelhas uma cartola impecável, debaixo do braço transporta um outro cão de pequeno porte que diz ser o seu irmão mais novo; um terceiro animal de dentes ferozmente afilados e aspeto indefinido (uma mescla entre cão e toupeira) segura uma batuta como quem se apresta para dirigir uma orquestra. «As figuras de Mário Botas rasgam o Nada para se tornarem emanações do Ser (...) Nascendo do Nada, e não de um plano premeditado, não se destinam a ilustrar discursos, mas a inspirá-los (...)» (Vieira, 1984: p. 21) A inspiração para este conto fantástico surgiu assim da complexa relação entre uma galeria de seres bizarros e irreais (que transportam em si uma intensa carga intertextual), e da componente de alteridade que atravessa todo o texto, anunciada desde logo na figura do autor que flutua na imponderabilidade desta composição surrealista.

Todos estes seres de aparência extraordinária parecem provir do jardim zoológico das mitologias que Jorge Luis Borges reinventou no *Manual de Zoologia Fantástica*.

(...) num dia de março ensolarado, vi um cavaleiro alto, de cabelo branco e pele muito clara, imponente, impecavelmente vestido e de bengala, apoiado ao braço de uma mulher ainda jovem, um velho decerto cego pelo modo vazio de olhar o espaço: logo o reconheci pelas fotografias: era Borges.

A minha timidez não me permitiu dirigir-lhe a palavra, mas mal eles desapareceram no meio da multidão reparei na pequena livraria espanhola, o que considerei um sinal e resolvi comprar um livro qualquer de Borges. Deparei então com o manual dele e de Margarita Guerrero. (Faria, 2011: p. 19)

O insólito encontro com Borges, a meio da narrativa, configura uma outra situação de intertextualidade. A par de Rousseau, o autor de *A Biblioteca de Babel* é outra figura tutelar deste conto: «O deambular de ambos pela cidade é semelhante ao vaguear pelos livros ou pela existência.» (Delgado, 2008: p.44)

No decorrer da segunda noite em Nova Iorque, o narrador, de novo acompanhado pelos três estranhos irmãos, é virtualmente conduzido pela mão sagrada de Virgílio em direção ao planalto de Manhattan onde outrora se perpetraram os mais bárbaros sacrifícios. Numa clareira do parque, um *golem*⁹⁵ mimeticamente igual ao narrador, aguarda, pacientemente, a sua chegada às portas do túmulo para o substituir por um sócia.

⁹⁵ Criatura mágica originária da cultura judaico-cristã que teria sido moldada em argila por um rabino.

A atmosfera ctoniana criada por este encontro com seres inacabados e imperfeitos (o *golem*, abortos como os irmãos do homem-cão, ou seres em transição como a mandrágora), indicia uma descida aos abismos da terra. O medo que se apodera do sonhador solitário está conotado com o simbolismo mitológico da morte e da queda nos infernos: os filhos de Rousseau configuram Cérbero, o cão de três cabeças que guarda a entrada do Hades e o *golem* representa o desafio terreno ao poder divino da Criação.

A vertigem da morte, e a possibilidade de vir a ser substituído por um duplo, fazem o narrador mergulhar no mundo imperscrutável das sombras. Esbracejando desesperadamente ele tenta destruir o *golem*, que se esfuma na penumbra do nevoeiro. A sua salvação poderá ser uma raiz de mandrágora, como pressagiou o primogênito de Rousseau, a única que o poderá proteger por:

Trinta e três anos, três meses, três semanas e três dias, caso seja guardada e o seu esconderijo não seja descoberto. (Faria, 2011: p. 27)

Por fim, com o despontar da alvorada, o temor apocalíptico criado por este mundo de trevas vai-se desvanecendo e cedendo lugar à realidade. Porém, durante um almoço de trabalho que o narrador tem com o seu editor e o poeta exilado Joseph Brodsky⁹⁶ as conversas entre os convivas tendem a azedar devido a uma série de equívocos, o que deixa novamente o narrador na solidão da grande cidade.

O contacto do sonhador solitário com figuras reais acontece apenas durante o dia; à noite os seres híbridos emergem das profundezas e a ação retoma o rumo da fantasia e da irrealidade, reentrando nos labirintos do subconsciente.

O meu desejo de adesão ao quotidiano justifica a negação de outras zonas, onde reina a sombra? Que diz a boca da sombra? Que assistia ao ensaio geral do fim do mundo? Não faz mal, *há mais mundos*. (Faria, 2011: p. 39)

O conto de Almeida Faria é tocado pela mão de Jean-Jacques Rousseau, o pensador que se entregou à misantropia no final da sua vida, negando o convívio com os homens e preferindo devanear pelas ruas de Paris, numa atitude solitária e amargurada, como quem passeia por campos selvagens: — «é dessa época que posso datar a minha renúncia total ao mundo e este vivo interesse pela solidão que, desde essa altura nunca mais me abandonou.» (Rousseau, 2007: p. 35) Ao longo desses passeios o filósofo submetia os seus pensamentos mais íntimos a um rigoroso exame de consciência,

⁹⁶ Referência ao poeta russo Joseph Brodsky, expulso da União Soviética e exilado nos Estados Unidos desde 1972, foi galardoado com o prémio Nobel em 1987, para além de muitas outras distinções literárias.

concluindo que «a verdade abstrata é o mais precioso de todos os bens. Sem ela o homem é cego, ela é a luz da razão.» (*Idem, ibidem*: p. 50)

Podemos ainda observar uma certa atmosfera baudelairiana em *Os Passeios do Sonhador Solitário*: da mesma forma que o *flâneur* se aventurava pela sórdida e obscura Paris «Je t'aime, ô capitale infame!» (Baudelaire, 1991: p. 149), também o sonhador se perde na noite sombria da grande metrópole americana à procura da sua identidade.

O conto revive o ambiente do *spleen*, tema muito caro a Mário Botas que inclusivamente desenhou um álbum com cinquenta ilustrações para cada um dos poemas de Baudelaire, que o autor intitulou *Le Spleen de moi-même* e que Almeida Faria considerou ser a sua obra-prima. «Interrogado, o recriador de *Spleen de Paris* teve o cuidado de precisar que não transcrevia sonhos, nem como transposição deles nem como transposição do inconsciente de que neles se fala.» (Lourenço, 1996: p. 174) Nestes desenhos, Mário Botas dá corpo pictórico a cada um dos poemas em prosa de Charles Baudelaire transformando-os em pintura-poema e neles se revelando a si mesmo. «— O meu tema no fundo sou eu próprio. Só podemos falar verdade quando falamos de nós mesmos... E a minha pintura não é senão uma procura de verdade.» (Botas, 2012: p. 56)

Almeida Faria deixou definitivamente para trás a família da Herdade dos Cantares e encetou um novo caminho literário com a publicação deste conto fantástico; não o fez «sem sofrimento e sem violência: ser escolhido para percorrer os espaços de eleição e penetrar nas regiões obscuras da imaginação e do pensamento exige um rito de iniciação consumado na própria carne, a marca indelével dos hieróglifos desenhados no braço, a passagem pela imagem do sangue, pelo estado de febre e dor.⁹⁷» Da mesma forma que o narrador reviu o que foi a sua vida numa loja de audiovisuais, e noutro vídeo aquilo que ela poderia ter sido, também a fronteira entre o sonho e a realidade pode ser interpretada como um subtil fio de Ariadne que nos indica o caminho para a descoberta da verdade.

3. 4. O Conquistador: o mito satirizado

O sétimo romance de Almeida Faria tem a sua génese numa série de desenhos de teor surrealista que Mário Botas lhe deixou como motivo inspirador para que este os incluísse numa narrativa fantástica. Esta sequência de sete desenhos⁹⁸ originou uma obra

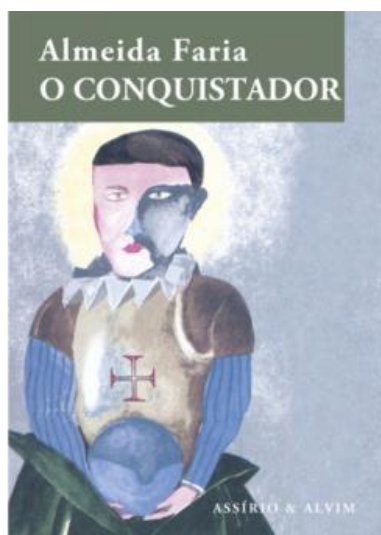
⁹⁷ Oliveira, Cristina Cordeiro (1982) “Almeida Faria – *Os Passeios do Sonhador Solitário*”, *Colóquio/Letras*, nº 76, p. 89.

⁹⁸ Criados originalmente para ilustrar o romance erótico *História do Olho*, de Georges Bataille, um projeto que Mário Botas não viria a concretizar.

paródica em sete capítulos que contam a história do enjeitado Sebastião Correia de Castro, duplo antitético de El-Rei Dom Sebastião de cognome “O Desejado”.

O título do romance transmite-nos de imediato a polissemia que a obra encerra. Revisitando um dos mitos mais notáveis do imaginário português: o mito sebástico, Almeida Faria transpõe para a atualidade a personagem de Dom Sebastião, atribuindo-lhe características fisiológicas muito semelhantes — as feições, o porte e a disformidade que se diz que El-Rei possuía: seis dedos no pé direito —; dotando-o, porém, de uma personalidade diametralmente oposta à do infeliz monarca: «ao destemor do rei em tentar conquistar terras, contrapõe-se o destemor de Sebastião em conquistar mulheres.» (Simões, 1997: p. 118)

Figura 3.2



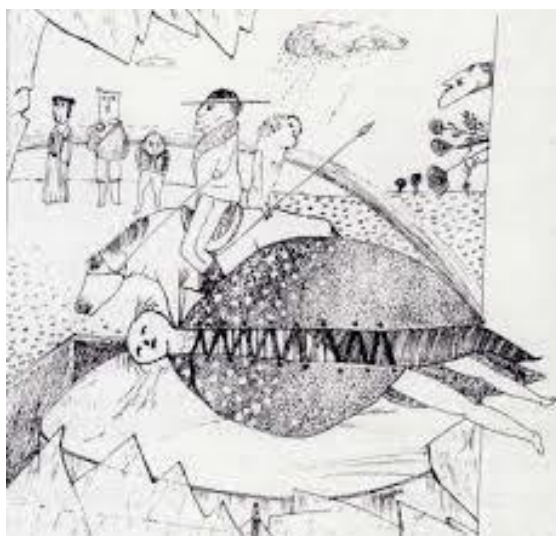
Capa de *O Conquistador*

O desenho da capa do livro, apesar de ter sido pintado noutra contexto, adequa-se perfeitamente à duplicidade pretendida para caracterizar a figura de Sebastião Correia de Castro. Mário Botas pintou o rei envolto numa reluzente armadura de cruzado. Obstivamente, o monarca segura um globo terrestre, ostentando o seu domínio de conquistador; a nudez da cabeça régia, aureolada por um refulgente halo de luz, revela, contudo, uma ambiguidade oculta, acentuada pela máscara que lhe modela o rosto. «Em Mário Botas prevalece o gosto pela alteridade. As personagens saídas do desespero atrasam a revelação da sua natureza — mascaram-se perante o espectador (“Conheço este gesto, estas maneiras... Mas de onde? Sob que memória se escondem?”), ocultam-se entre si, e de si mesmas, oferecem em máscara a sua solidão e o seu enigma.» (Vieira, 1984: p. 16) O poder do conquistador transforma-se em insanidade: os lábios rubros, os

olhos claros, e o semblante rosado, transmutam-se na face cinzenta. As cores que tingem o rosto do Dom Sebastião pintado por Mário Botas evocam as cinzas e o sangue ingloriamente derramado nas areias desérticas do Norte de África.

Revisitando o mito, exatamente quatrocentos anos depois do “Encoberto”, Almeida Faria fez nascer Sebastião Correia de Castro num dia de idêntico e espesso nevoeiro. Na entrevista concedida a Marcello Sacco, o autor explica como se manifestou este seu interesse pela figura de Dom Sebastião: «Talvez tenha a ver com esse meu prazer de contradizer, de reagir a tudo o que é solene, consensual, dogmático, autoritário. E como Dom Sebastião é o grande mito nacional, pensei que me daria (e deu) muito gozo gozar com ele.⁹⁹» Num registo marcadamente paródico, Almeida Faria contraria desta forma o sentido existencial do mais trágico herói da mitologia nacional, transfigurando o caráter de um rei misógino e belicoso num conquistador mais humanizado, cujas façanhas se medem exclusivamente pela quantidade de mulheres seduzidas.

Figura 3.3



Desenho I de Mário Botas, in *O Conquistador*

O primeiro desenho de Mário Botas ilustra o achamento do menino Sebastião, preconizando desde logo o ambiente fantástico em que a narrativa se desenvolve. No primeiro plano, desvendado através de um vidro estilhaçado, vemos uma criança dentro de uma espécie de casca de ovo com a cabeça e as pernas de fora, que se debate como quem tenta escapar a uma existência espartilhada e vulgar. Os outros intervenientes deste quadro bizarro são três figuras, minúsculas e impávidas, que lembram peões de brega ou

⁹⁹ Entrevista concedida por Almeida Faria a Marcello Sacco: p. 11.

bobos de corte; e, um cavaleiro, que apesar do seu magnífico porte, surge irremediavelmente amputado de um braço. À direita da cena — aquela onde parece existir um mundo concreto —, sob uma nuvem carregada de chuva, vislumbramos um indivíduo de lança em riste, de aspeto inacabado, que enfrenta uma criatura com um ar ameaçador.

A história que nos é contada inscreve-se na linha do clássico “romance de formação”. Tal como em *Wilhelm Meisters Lehrjahre* de Goethe— o exemplo modelar do *Bildungsroman*¹⁰⁰ —, também aqui o nosso herói (ou antes, anti-herói) se aventura por uma série de peripécias amorosas que, sendo percorridas sob a ação formadora do tempo, irão determinar as etapas da sua aprendizagem existencial.

Os pais adotivos de Sebastião têm, coincidência ou não, os mesmos nomes que os do príncipe homónimo: João e Joana; e a avó, de seu nome Catarina, revelar-se-ia de enorme influência na sua educação sentimental:

Esta avó Catarina viria a ser decisiva na minha vida. Desde que me disse como nasci, devo tê-la considerado uma deusa tutelar. Aos quinze anos e nove meses passei a morar em sua casa, o que nos aproximou cada vez mais. Controladora dos meus prematuros namoros, assim se indemnizava pelas libertinagens do seu Falecido... (Faria, 2017: pp. 38 e 39)

Desde a mais tenra idade que Sebastião manifestava um profundo conhecimento dos meandros da psique feminina transmitido pela avó Catarina e pelo cavaleiro Alcides de Carvalho, que insistentemente reafirmava:

(...) que, sendo eu a Reencarnação há quatro séculos aguardada, devia dedicar-me em exclusivo àquilo em que o Outro falhara ao manifestar pelo belo sexo uma aversão extraordinária. (Faria, 2017: pp. 107 e 108)

Já nos bancos da escola primária Sebastião espantava os colegas de carteira com os seus dotes de perfeito sedutor, as meninas da sua idade brincavam com ele aos jogos eróticos mas, na sua pueril candura, lá iam resistindo aos avanços mais atrevidos. Todavia, quem não resistiu aos seus enleios foi a professora Justina: «Por ser a primeira experiência sexual de Sebastião-personagem, esse momento é carregado de significado, e as influências sociais e morais afluem com toda a força.» (Pires, 2008: p. 57) O desenho

¹⁰⁰ *Bildungsroman*, ou “romance de formação” em português, é um conceito cunhado pela literatura de expressão alemã, em que o herói, geralmente um jovem burguês em busca da sua identidade, inicia um périplo de aventuras fora do meio social onde vive. Determinado a romper com as convenções sociais, o protagonista desafia as normas e enfrenta conflitos inesperados. Em constante aprendizagem, convive com estados de extrema alegria e de angústia; com êxitos e desilusões; com amores e desamores, situações que lhe vão moldando o carácter e que no final se revelam fundamentais para o desenvolvimento harmonioso da personalidade.

de Mário Botas que precede o terceiro capítulo reproduz as tentações que atormentam o jovem galanteador. Nele se vê Justina e Sebastião levitando em voluptuosos devaneios, indiferentes à ferocidade da natureza que os rodeia. A força do vento que se abate sobre as árvores não quebra a tranquilidade do momento; mas, repentinamente, os amantes são surpreendidos por uma criatura medonha:

Nesse instante ouvi um silvo, e da árvore saiu uma horrenda cabeça de homem com bigode e corpo de serpente. Pronto, pensei, estou tramado. Afinal o meu confessor tinha razão. Deus vê tudo, até a minha mão entre as coxas da mestra. (Faria, 2017: pp. 73 e 74)

Figura 3.4



Desenho III de Mário Botas, in *O Conquistador*

Percorrendo a galeria de moças jovens e menos jovens seduzidas por Sebastião Correia de Castro percebe-se que a intenção de Almeida Faria ao conceber este herói de influência venusiana não foi apenas a de parodiar — criticando com apurada ironia o sebastianismo e o machismo — a figura mítica responsável pelo desastre que se deu nas areias de Alcácer Quibir. Neste romance o autor humaniza os atos de conquista do jovem Sebastião, dignificando as suas atitudes e nunca cedendo à tentação de recriar um Dom Juan lusitano. Almeida Faria «deixa de lado o tradicional egoísmo do macho caçador e faz do acto de amar um acto altruístico de entrega.¹⁰¹» As técnicas do sedutor eram de tal forma apuradas que, depois de ter fugido para Paris para escapar à odiosa guerra que nessa altura ainda se travava em África, foi recrutado por Helena (uma sua antiga conquista brasileira) para uma agência feminina multinacional denominada: “Société pour l’Usage Convenable des Hommes¹⁰²”.

¹⁰¹ Gomes, Álvaro Cardoso (1990) “Almeida Faria – *O Conquistador*”, *Colóquio/Letras*, nº 121/2: p. 258.

¹⁰² Em tradução livre: Sociedade para o uso Adequado dos Homens.

Todas as aventuras amorosas de Sebastião se revelaram inconsequentes, a sua única motivação era satisfazer os anseios femininos dando continuidade ao seu desígnio de educação sentimental. Com Clara, no entanto, tudo foi diferente.

Clara era uma jovem americana, filha de um conceituado advogado, estava na Europa, com uma bolsa de estudo, a investigar as raízes dos seus antepassados hebraicos. Ele mal sabia balbuciar umas frases em Inglês. Depois de uma tímida aproximação, preparada por Sebastião como sendo apenas mais uma das suas investidas, a cumplicidade entre ambos passou do simples entendimento gestual para um profundo relacionamento amoroso.

Os meses que Clara passou na praia pequena do Rodízio, em casa da amiga e cliente do pai — a famosa estrela do cinema mudo Gloria Swanson¹⁰³ —, foram tempos de uma felicidade imensa:

De repente percebemos que a paixão nos caíra em cima, ensinando-nos mais coisas sobre nós próprios que todas as reflexões metafísicas, e ajudando-nos a escapar às emboscadas da melancolia, sempre mais frequentes à medida que a data da nossa separação se aproximava.

Decididos a ficarmos juntos enquanto fosse possível, passei a dormir em casa de Gloria, para escândalo dos caseiros, receosos de que a filha seguisse maus exemplos. (Faria, 2017: p. 106)

Certeiramente, Almeida Faria situa esta mudança de atitude comportamental de Sebastião Correia de Castro no quarto capítulo — exatamente a meio do romance —, dotando a sua escrita de uma maior densidade poética e criando um ápice de tensão neste ponto fulcral do enredo, ao qual poderia sempre regressar em futuras narrativas.

Neste capítulo, o desenho de Mário Botas, e a interpretação que dele fez Almeida Faria, remete para a noite em que Clara perdeu a virgindade. Ao adormecer Sebastião é acometido por um pesadelo, a ideia do pecado e da transgressão às normas morais e sociais vêm atormentar o seu subconsciente. O jovem prevaricador apresenta-se perante um júri, formado pelo pai de Clara e por John Ford (o realizador de cinema americano), que pretende avaliar o dolo e a gravidade dos seus atos. Secundado por uma máquina bizarra — que pretende representar a força da justiça e a primazia dos preceitos religiosos —, o júri escuta atentamente as alegações proferidas pela advogada de defesa de Sebastião, uma loba com pernas de mulher que simboliza a libertinagem e a lascívia.

¹⁰³ Gloria Swanson passou, de facto, férias por duas ou três vezes na praia do Rodízio, em Sintra.

Clara parece recuar, assustada com as proporções que tal julgamento está a tomar, assumindo a sua culpa e saindo em defesa do seu amado.

Figura 3.5



Desenho IV de Mário Botas, in *O Conquistador*

No entanto o verão terminara, o tempo para a investigação da diáspora judaica escoara-se, e a partida era inevitável. De início, inexoravelmente separados pelas águas do Atlântico, os amantes correspondiam-se amiúde. As cartas que Clara enviava a Sebastião a partir de Nova Iorque nunca lhe pareceram ridículas¹⁰⁴. Não as guardou... acabou por perdê-las, mas a separação nunca o fazia esquecer o Verão passado nas serranias de Sintra e nas areias douradas da Praia das Maçãs:

A ferida da nossa separação não está sarada, sangra até se não lhe toco. (Faria, 2017: p. 179)

Sebastião tinha terminado o curso liceal, preparava-se para fazer vinte anos; em breve a sua sorte passaria por ser recrutado e enviado num paquete para defender as “Províncias Ultramarinas”. Receando que a disformidade que o afetava no pé direito não o isentasse de ir combater os povos africanos oprimidos resolveu ir “a salto” para França, onde o esperava a amiga Helena para o incorporar na SUCH¹⁰⁵. O primeiro verão que Sebastião passou em Paris foi fértil em todo o tipo de conquistas:

Flanando ao acaso, parando em montras, entrando em cafés ou livrarias, indo ao cinema ou ao teatro, sempre farejava alguém disponível, ou alguém esbarrava em

¹⁰⁴ Uma clara referência intertextual de Almeida Faria ao célebre poema esdrúxulo de Álvaro de Campos.

¹⁰⁵ A já referida multinacional: Société pour l’Usage Convenable des Hommes.

mim. Como aquele escrivão¹⁰⁶ de Melville que, cada vez mais concentrado na escrita, passa a dormir no escritório, incapaz de respirar longe do pó dos livros e manuscritos, assim me fui tornando dependente do meu diurno e noturno contributo para a felicidade feminina. (Faria; 2017, p. 166)

Com a chegada do outono Sebastião sentiu necessidade de abrandar o ritmo amoroso e de se dedicar a fundo às coisas da mente. Matriculou-se no curso de História da Sorbonne para melhor se embrenhar na senda dos seus antepassados. Surpreendentemente, obteve resultados mais do que satisfatórios, o que o levou a prosseguir afincadamente os estudos que o levaram até final do curso.

Entretanto, de Portugal chegavam ecos de uma revolução que floria; os tempos do exílio parisiense deixavam de fazer sentido. Cautelosamente, Sebastião planeou o seu regresso contactando com Manuel, um dos raros amigos que deixara em Lisboa. Terminados os exames na Sorbonne, rumou pelas estradas europeias, escondido num camião de mercadorias, até Évora, onde reencontrou o amigo que o aguardava.

Manuel é uma das raras personagens masculinas que Almeida Faria criou para o romance *O Conquistador*, justamente com o intuito de homenagear Mário Botas. O pintor encaixa perfeitamente no perfil criado para a personagem, desde o virtuosismo com que este se dedicava às aguarelas, passando pela análoga formação académica em Medicina, até ao relato de uma infância feliz:

(...) ele terminou Medicina, embora a sua paixão fosse o desenho. Desenhava imenso, desde pequeno, o que o ocupava mesmo nas aulas. Filho único como eu, o curso era o seu modo de satisfazer as esperanças desmesuradas que os pais nele depositavam. (Faria, 2017: p. 181)

Caraterísticas de personalidade coincidentes com as citações autobiográficas produzidas num documentário da autoria de Almeida Faria, realizado em 1989 para a televisão pública e inteiramente dedicado a Mário Botas:

— Para meus pais fui um menino Jesus, único filho e muito desejado, em mim eles concentraram toda a capacidade de amar e de esperar, toda a esperança que tentei realizar, embora talvez nem sempre, quase nunca, como eles desejavam. (Faria, RTP: 1989, 40 seg.)

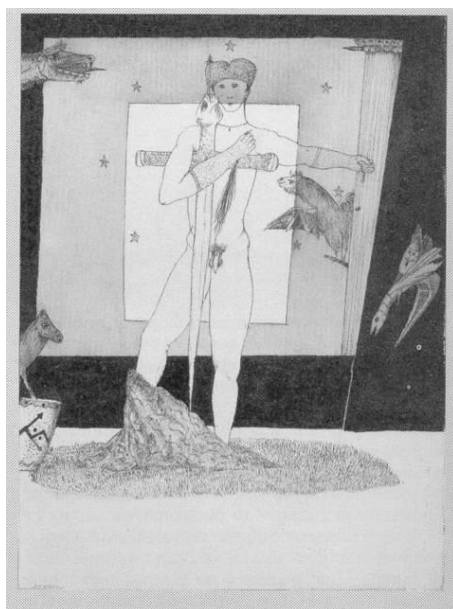
Quando Sebastião entrou no apartamento repleto de aguarelas que o seu amigo Manuel partilhava com Akbar, o galgo afegão, deparou com um ambiente plástico

¹⁰⁶ O autor refere-se a *Bartleby*, o escrivão niilista, de Herman Melville, que, quando solicitado, assumia uma postura de indiferença, retorquindo: — I would prefer not to! Ou, que ripostava, quando pressionado: — I prefer not!

semelhante ao universo onírico criado pelo pintor Mário Botas. Por toda a parte se viam desenhos que reproduziam criaturas grotescas que pareciam animadas de vontade própria «Essas formas tornam-se seres pulsionais, de afectos e apetites, provindos da forja de um demiurgo que nelas encerra fragmentos do seu inconsciente.» (Vieira, 1984: p. 8) Criaturas originárias de um mundo fantástico, representantes privilegiados do sonho, do mito e da razão:

Por ali deambulava uma fauna irónica e feroz, parente ou aderente da que sai dos meus sonhos. Fiquei siderado diante daquele bestiário de seres mais ou menos humanos, daquela irrisão e zombaria de todas as formas de vida, terrestre ou celeste, animal ou anímica. (Faria, 2017: p. 182)

Figura 3.6



Desenho VII de Mário Botas, in *O Conquistador*

O sétimo e último capítulo do romance encerra com uma ilustração plena de simbologia: uma figura humana aparece nua, alva como um Sol, calçando umas luvas compridas e ostentando na cabeça a mitra usada apenas por dignitários e príncipes. Sobre o peito, a figura abraça uma enorme espada que se crava na rocha (como a mítica Excalibur, o gládio que conferia poderes ilimitados ao rei Artur). O hipotético duplo de Dom Sebastião:

Está rodeado por quatro monstruosos animais, como os símbolos dos Evangelistas cercam o Filho do Homem nalguns ícones, e representam o sal do desejo, o pez da nostalgia, o mercúrio do movimento, o enxofre da melancolia. (Faria, 2017: p. 185)

À volta da figura humana giram sete estrelas, as sete Plêiades da constelação do Touro, que simbolizam o Sete-Estrela, o talismã que o guiará para toda a vida e que o protegerá de uma morte precoce.

Com a aproximação da data de quatro de agosto de 1978¹⁰⁷, Sebastião Correia de Castro procura refúgio durante sete meses na ermida abandonada da Peninha, numa atitude de reflexão e recolhimento espiritual. Envolvido pelo ambiente de bruma e misticismo que frequentemente oculta a serra de Sintra, escreve as suas memórias, percorrendo, numa contínua analepse, as diversas etapas da sua vida, desde o seu achamento na praia da Adraga até ao tempo presente da narrativa.

Os desenhos de Mário Botas que precedem cada um dos sete capítulos funcionam como condensadores da ação e contribuem para o desenrolar fantástico da narrativa. «Em *O Conquistador*, há um elo muito forte entre a palavra e a imagem, pois Almeida Faria e Mário Botas entraram em sintonia ao discutirem a temática da obra e a sua ilustração. No entanto cada qual guarda a sua individualidade, enriquecendo, assim, tanto a escrita como o desenho.» (Pires, 2008: p. 90) O diálogo que se travou entre ambos resulta da articulação entre o poético e o fantástico. À componente Surrealista das ilustrações de Mário Botas, Almeida Faria junta o realismo grotesco que emana do comportamento excêntrico de personagens como o cavaleiro Alcides de Carvalho, do casal de liliputianos D. Rodrigo e Dora Bela, ou do gongórico professor Gabriel Gago de Carvalho, esposo da espampanante Julieta.

A abrir cada um dos sete capítulos, as epígrafes em várias línguas de autores de diferentes nacionalidades sumarizam as sucessivas etapas do processo criativo. Desde a primeira sentença que o tom da narrativa nos alerta para o tema da verdade e do mito: *Si vera est fama*¹⁰⁸. As frases seguintes vão conduzindo o leitor pelos trilhos da ironia: *In speech an irony, in fact a fiction*¹⁰⁹, e da paródia: *Madame, to my mind there never was a*

¹⁰⁷ Exatamente quatrocentos anos depois da data da dramática batalha de Alcácer Quibir, onde Dom Sebastião e grande parte da nobreza portuguesa pereceram dando origem à crise dinástica que conduziu aos sessenta longos anos de domínio filipino.

¹⁰⁸ Epitáfio inscrito no mausoléu de Dom Sebastião, retirado de um verso da IV Geórgica de Virgílio, onde o poeta romano louva as virtudes do mundo rural, enaltecendo, particularmente neste livro, a apologia da estrutura das colmeias de abelhas, e transpondo esse ideal de organização para a sociedade romana.

¹⁰⁹ «No discurso uma ironia, na verdade uma ficção.» Verso retirado do poema de Daniel Defoe (1660-1731), *The True-born Englishman; a satyr*, London, 1701. Este poema, extremamente popular à época, foi publicado como resposta a um outro de William Tutchin, *The Foreigners, a Poem*, que atacava o rei William III, Príncipe de Orange, como monarca estrangeiro.

*great artist who was not a bit of a charlatan; nor a great king, nor a god*¹¹⁰. Na epígrafe final, de Cervantes¹¹¹, Almeida Faria conjectura a possibilidade de novas aventuras em futuras campanhas vividas pelo seu anti-herói:

Seja em sonho meu ou desenho do meu amigo que todos os meses me traz novos esboços... (Faria, 2017: p. 185)

A paródia ao mito sebástico, dessacralizada através da personagem Sebastião Correia de Castro, convoca o estereótipo do homem-comum — com todos os seus defeitos e qualidades, as suas dúvidas e ambições — à procura da sua identidade na complexidade do mundo moderno. «Podemos considerar fundamentalmente épico o percurso do herói como sedutor e, nesse sentido, a paródia poderá ser lida como transmutação do sentido trágico, pela conversão no seu oposto.» (Barbosa, 2012: p. 67) Ao longo do romance a existência de Sebastião é pontuada por múltiplas situações de degradação e rebaixamento identitário, ao ponto de quase poder ser considerado como um homem-objeto nos tempos da SUCH vividos em Paris.

Desde o dia do seu achamento que a construção da personagem se faz pela via do realismo grotesco e da carnavalização: «O significado do discurso carnavalesco é um insulto ao significado do discurso oficial e, portanto, ao significado da Lei. Assim como todo o significado é a Lei do discurso que o transporta, podemos também dizer que o discurso carnavalesco é desencadeado por uma Lei que é uma transgressão e, portanto por uma anti-Lei.» (Kristeva, 1984: p. 176)

Quando, numa fase de profunda introspeção iniciada no local de recolhimento da Peninha, o narrador nos conta a sua história, começa a reerguer-se e a reconstruir um perfil de profunda dignidade humana.

¹¹⁰ «Madame, na minha opinião, nunca houve um grande artista que não fosse um pouco charlatão; nem um grande rei, nem um deus.» Frase retirada do conto *The Deluge at Noderney*, um dos *Seven Gothic Tales*, da dinamarquesa Karen Blixen, escritos sob o pseudónimo de Isak Dinesen.

¹¹¹ Almeida Faria recorre a uma passagem do primeiro livro de *Dom Quixote de la Mancha*, onde Cervantes revela que um segundo volume dará continuidade às aventuras do “Cavaleiro da Triste Figura”: «O seu livro alguma coisa tem de boa invenção; alguma coisa promete, mas nada conclui; é necessário esperar pela segunda parte que ele já nos anunciou. Talvez com a emenda alcance em cheio a misericórdia que se lhe nega...» (Cervantes, 1978: p. 69)

Algumas conclusões

Neste estudo que agora se conclui procurámos estabelecer pontos de contacto entre as linguagens que cruzam axiomáticamente algumas obras do escritor Almeida Faria com as do pintor Mário Botas, sem contudo pretender dar tal empresa como definitivamente dissecada.

A afinidade que liga os dois autores vai muito para além dos preceitos artísticos e das colaborações efémeras. Nos livros em que ambos participaram, fica sublinhada, de forma indelével, a amizade que os iluminou durante o curto espaço de tempo em que puderam conviver.

Numa fase inicial da sua vida artística Mário Botas enveredou pela via do Surrealismo. Depois de uma primeira exposição aos dezoito anos, ainda na Nazaré, o pintor expôs na Galeria de S. Mamede uma mostra significativa dos seus desconcertantes trabalhos. A exposição, intitulada *6 Contrações de Matrimónio seguidas de 18 Ilustrações profundamente autobiografadas*, apresentava obras com características muito próximas do universo surrealista português, estas obras exibiam «uma falsa *naïveté* acentuadamente perversa, travestismos vários, paisagens e figuras transfiguradas por um onirismo hesitante entre uma aparente placidez e uma violência oculta ou latente.» (Vasconcelos, 2013: p. 103) Nessa época Mário Botas convivia com artistas como Cruzeiro Seixas, Mário Cesariny, Raul Perez e Paula Rego, chegando mesmo a realizar com alguns deles *cadavre-exquis* de teor marcadamente surrealista.

Sem nunca deixar de explorar os ambientes oníricos, o mundo do inconsciente, do humor e da sátira, Mário Botas acabou por abdicar do Surrealismo; isto porque, como o pintor confessou em entrevista a Almeida Faria: «Querer ressuscitar nos anos setenta um surrealismo em terceiras núpcias é acenar a bandeira da conquista nas ruínas de um castelo.¹¹²»

O primeiro romance de Almeida Faria, *Rumor Branco*, funcionou como um rastilho que agitou o meio literário português pela sua escrita irreverente, uma narrativa inovadora que rompia com os cânones até então enraizados na matriz neorrealista. Algumas críticas negativas, que o associaram ao *nouveau roman*, e uma certa insatisfação com a versão inicial do livro, levou o autor a reescrevê-lo em sucessivas reedições tornando-o mais sintético e depurado. Passadas cinco décadas esta obra continua a

¹¹² Faria, Almeida (1983) “A minha pintura assume o descuidado rigor de um diário ou de uma confissão”, *JL, Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 64, agosto: p. 17.

influenciar as novas gerações e é objeto de estudos e debates, sobretudo nos meios acadêmicos. Apesar de afirmar que já não se revê¹¹³ em *Rumor Branco*, Almeida Faria considera, ainda assim, que «talvez ele permaneça enquanto livro adolescente e enquanto exemplo de uma década contestatária por excelência, a dos anos 60.¹¹⁴»

A partir de *A Paixão* — o primeiro volume da saga da família de Montemínimo, escrito e publicado ainda antes da revolução de abril — a ficção de Almeida Faria revela uma espessura e uma densidade dramática que se prolongam pelos restantes livros que completam a *Tetralogia Lusitana*. Os grandes temas da literatura como o amor e a morte, a solidão e o medo, o exílio e o desencontro, encontram-se com os temas do tempo histórico: tempos de revolução, de sonho e de utopia.

As obras posteriores em que o escritor colaborou mais intensamente com Mário Botas têm uma forte componente surrealista. Em *Os Passeios do Sonhador Solitário* Almeida Faria tomou inspiração no desenho fantástico de Mário Botas *Mise au Tombeau* para idealizar as peripécias de um herói-narrador que se aventura numa descida vertiginosa «aos reinos subterrâneos onde todas as civilizações situam os infernos.¹¹⁵» O conto é uma sucessão de eventos paródicos que evocam as deambulações de Jean-Jacques Rousseau pelas ruas de Paris em *Os Devaneios do Caminhante Solitário*.

Os Passeios do Sonhador Solitário é um conto que se passa no ambiente subterrâneo de Manhattan onde surgem as mais insólitas criaturas: *golens* e mandrágoras, mistos de cão e de homem, de toupeira e de chefe de orquestra, seres estranhos que aludem ao mundo dos mortos, da fantasia e dos sonhos. Neste conto deparamos com referências intertextuais ao mundo fantástico de Jorge Luis Borges através de um encontro memorável com o autor da *Biblioteca de Babel* à porta de uma livraria espanhola e assistimos a um almoço improvável do protagonista com o poeta russo Joseph Brodsky.

O mundo onírico tem uma importância fulcral no trabalho de ambos os autores, Almeida Faria possui mesmo vários “cadernos de sonhos”, como ele próprio confessou na entrevista a Carlos Vaz Marques: «... os meus livros estão bastante cheios de sonhos e pesadelos, de coisas que não são muito claras. E uma das minhas paixões, uma das minhas missões — se é que o posso dizer, é tentar trazer essas coisas à superfície.¹¹⁶» Por

¹¹³ Como o autor afirmou em 1990 na já citada entrevista a Carlos Vaz Marques para o *JL*.

¹¹⁴ Faria, Almeida (1988) “As minha relações difíceis comigo e com alguns dos meus livros”, *Vértice II*, 8 de novembro: p. 97.

¹¹⁵ Almeida Faria na contracapa de *Os Passeios do Sonhador Solitário*.

¹¹⁶ Marques, Carlos Vaz (1990) “As trovas de Faria”, *JL, Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 411, maio: p. 7.

sua vez Mário Botas revelou a Almeida Faria em *Desenhar Designar*: «Os meus desenhos são de “sonhador acordado” e pouco ou nada têm que ver com memórias dos meus sonhos de “sonhador adormecido”.» (Botas, 2012: p. 108)

A transposição do mundo dos sonhos para objetos de criação artística é uma forma de dotar a arte de uma realidade diferente daquela em que vivemos. O artista, ou o homem com sensibilidade artística, descodifica as imagens agradáveis do sonho, mas também as cenas aterradoras do pesadelo, como um «espectador preciso, porquanto observa meticulosamente as imagens do sonho para as transfigurar em interpretações da vida e com a ajuda dessas imagens vai exercitando-se no encontro com a própria vida.» (Nietzsche, 2004: pp. 64 e 65) No mundo prodigioso dos sonhos o homem desfruta de um prazer inigualável.

Comum aos dois autores é também o encanto pelos temas mitológicos. Numa entrevista antiga a Clara Ferreira Alves já Almeida Faria revelava a sua atração pelos mitos: «Gosto dos mitos, em geral; a mitologia é um campo infinito de fascínio justamente porque foi inventada pelos homens.¹¹⁷» Mário Botas foi decisivamente influenciado pelos mitos da Grécia Antiga: Hécate, Rea, Ixion; assim como pelo episódio de Isaac sacrificando Abraão no Antigo Testamento; e, principalmente pelo mito de Narciso, espelhado em múltiplos autorretratos e em retratos de poetas e escritores que ele admirava e aos quais atribuía semelhanças encontradas no interior de si próprio. «Embora Mário Botas evocasse, com grande conhecimento por dentro, diferentes figuras míticas, talvez nenhuma lhe seja tão intrínseca como o demasiado amado e infeliz Narciso.¹¹⁸»

A referência paródica construída à volta da figura mítica do Rei Dom Sebastião no romance *O Conquistador* é um modelo paradigmático do gosto de Almeida Faria e Mário Botas pelos mitos. Neste romance, Almeida Faria começa a narrativa com a aparição do pequeno Sebastião dentro de um ovo na praia da Adraga, evocando o mito de Vénus que também nasceu do mar. Encontrado por um casal de faroleiros, o futuro do jovem será influenciado por uma série de coincidências históricas, antagónicas, no entanto, àquelas que aconteceram ao malogrado monarca há quatrocentos anos atrás. A paródia ao mito sebástico acontece no reverso da imagem do infeliz Rei.

¹¹⁷ Alves, Clara Ferreira (1983) “A literatura portuguesa sofre de falta de imaginação”, *JL, Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 60, junho: p. 16.

¹¹⁸ Faria, Almeida (1988) “Do poeta-pintor ao pintor-poeta”, prefácio de *Le Spleen de moi-même*: p. 8.

Julia Kristeva¹¹⁹ transmite-nos no seu ensaio *O Texto do Romance* os conceitos de romance paródico e transgressão carnavalesca. Neste estudo semiológico a autora búlgara desenvolve a teoria bakhtiniana¹²⁰ que engloba a linguagem do romance carnavalesco (também designada por Bakhtin como romance “polifónico”) numa estrutura em que a transgressão é sujeita a uma “Lei”. Esta “Lei”, que pressupõe a transgressão dos seus próprios códigos linguísticos, permite que os autores (ou atores representantes de um discurso carnavalesco) transgridam as regras da moral social instituída e procedam ao insulto do discurso oficial, e assim ao verdadeiro significado da “Lei”. Ao destinatário (o público leitor, ou espectador da encenação) cabe o papel de descodificar o insulto segundo os valores morais vigentes e interpretá-lo como uma referência paródica que, inevitavelmente, culmina no riso. «A subversão da palavra transgressiva carnavalesca é neutralizada pela abolição da Lei: a transgressão domina o Carnaval.» (Kristeva, 1984: pp. 177 e 178)

A subversão é frequentemente dissimulada pela máscara. Na continuidade da linha do romance fantástico, desde Jonathan Swift a Rabelais, passando pelo romance polifónico de Dostoiévski, ou mais recentemente pelo modernismo literário de Proust, Joyce ou Kafka, há «uma passagem perpétua do Autor ao Ator, e vice-versa, e a mecânica desta mutação é realizada por um *shifter* ou conetor específico: a máscara, que é a marca da alteridade, a rejeição da identidade.» (Kristeva, 1984: p. 178)

A máscara manifesta-se de múltiplas formas na obra de Mário Botas: é particularmente evidente no autorretrato do artista quando jovem, onde o pequeno Mário surge de olhos velados junto de uma pomba branca; e, na capa de *Lusitânia*, onde o protagonista do romance enverga uma máscara que lhe cobre toda a face.

Mas a máscara é também uma marca de alteridade que perpassa pela obra do pintor. Mário Botas colocava sempre um pedaço de si mesmo nos desenhos e nas telas que pintou dos poetas e dos escritores que mais estimava. Nas cinquenta ilustrações que fez em *Le Spleen de moi-même* o pintor vestiu a pele de variadas personagens: de banqueiro, de médico, de mendigo; de adolescente, de enforcado, de louco; por vezes dele próprio. «Quando afirma representar a sua própria figura, raramente reconhecemos o seu

¹¹⁹ Julia Kristeva, filósofa e linguista de origem búlgara, vive em França desde meados dos anos 60. Pertenceu ao grupo *Tel Quel*, onde desenvolveu importantes estudos no campo da Linguística sobre história da linguagem, intertextualidade e semiótica.

¹²⁰ Mikhail Bakhtin, grande pensador e filósofo russo do século XX, autor de conceitos fundadores da teoria literária moderna como: o dialogismo, a polifonia, a menipéia e a carnavalização no romance.

rosto: retirada a última máscara, oferece-se-nos então como um desconhecido.» (Vieira, 1984: p. 18)

Desde *Rumor Branco* que as máscaras estão subjacentes ao comportamento solitário das personagens nos romances de Almeida Faria:

(...) posta a máscara hipócrita na cara tenho vontade de gritar que basta tenho receio de sentir o medo tenho medo sim... (Faria, 2012: p. 69)

Na *Tetralogia Lusitana* cada personagem usa uma máscara que dissimula a sua verdadeira personalidade. Francisco enverga a sua desde o primeiro dia do casamento. A relação fria e distante que tem com a esposa, o recurso às sucessivas amantes que traz por conta, o alheamento que o afasta sentimentalmente dos filhos e a sua completa inaptidão para gerir os negócios, fazem-no carregar um pesado manto de aparências que o encobre aos olhos da sociedade. A esposa casou para sair de casa e constituir família; os filhos são agora ilhas isoladas e Marina esconde o rosto sob o véu que usa para assistir à missa dos domingos.

Os filhos mais velhos André, Arminda e João Carlos estão afastados e ergueram entre eles um muro de silêncio apenas interrompido por missivas intermitentes, as quais não desvendam, porém, todos os seus disfarces.

Os amores, vividos à distância, não passam de equívocos e desencontros. Em *Cavaleiro Andante*, na carta de despedida, Marta compara a máscara usada por João Carlos à farsa em que se tornou a revolução de abril:

Esse nosso país, metade moçárabe metade “cristão-novo” ou seja judeu sem coragem de sê-lo, lançou a discórdia entre paredes, já de si estreitas, e só as máscaras por todos usadas, também por ti, o salvam de cair numa guerra civil. (Faria, 2015: p. 368)

Desde sempre que os grandes temas da Arte e da Literatura são o amor e a morte, também na obra de Almeida Faria eles estão omnipresentes. O espectro implacável da ruína física percorre toda a *Tetralogia Lusitana* rondando a débil existência de André que antevê o seu destino funesto desde *A Paixão*:

(...) tenho o espírito opaco, a alma obscurecida e a noite não me larga e desta vez para sempre; vou morrer como um porco e ninguém terá pena... (Faria, 2013: p. 86)

As mortes de Francisco e Moisés, violentas e desesperadas, vão pontuando dramaticamente a narrativa. Com o suicídio de Moisés termina uma certa visão do mundo, imutável, ordenado e regulado pelos antigos valores da obediência e da submissão aos ditames dos poderosos.

A morte será a mesma para o patrão e para mim? (Faria, 2014: p. 83)

O fim de Francisco significa o derrube definitivo desse regime autoritário imposto pela lei da opressão e do silêncio.

Também por toda a obra de Mário Botas encontramos símbolos antagônicos de vida e de morte. No quadro *Mapa do Túmulo de Fernando Pessoa*, os ciprestes perfilados — símbolos da união entre o céu e a terra — conduzem o nosso olhar para um círculo de lápides que nos recordam a faceta esotérica do poeta; em *As Quatro Estações* o pintor surge autorretratado entre quatro casas ladeadas por quatro árvores simbólicas que representam as estações da natureza e as fases evolutivas da vida; em *As Moradas Filosofais*, os ciprestes que se erguem estendem as suas copas pontiagudas numa ascensão paralela às torres da sabedoria.

A partir da fatídica data em que tomou conhecimento da sua doença os ciprestes passaram a ter uma presença constante na obra de Mário Botas. Foi com um desenho de dez ciprestes alinhados acompanhado de um texto elegíaco — a que Almeida Faria chamou a “litania dos adeuses” — que, no ano de 1977, Mário Botas fez a sua despedida das nuvens e do elemento da Natureza que mais amava: a água dos rios que correm na alma em direção aos oceanos, a puríssima água dos regatos que desagua no rio do esquecimento a que os gregos chamavam Letes:

Minhas queridas nuvens:

É uma grande ingratidão amar-vos tanto e ainda não vos ter escrito.

(...) Quando vocês me conheceram eu ainda não dava sequer por vós, meio assustado com a vida...

(...) Foi tudo tão rápido embora eu goste de velocidades!!! E no meio de duas pessoas que se encontram como no meio de alguém que se encontra a si próprio há sempre um espaço qualquer que nem por poder ser muito pequeno deixa por isso de ser importante. Tão importante que se não existisse não havia o Mundo...

Tenho pena de vos deixar assim... Mas não é o hesitar que faz o êxito. E muito menos o ser de Tão Longe. (Botas, 2012: p. 36)

Artista inclassificável dentro dos parâmetros que geralmente delimitam a criatividade dos grandes talentos, Mário Botas ascendeu ao templo sagrado reservado aos artistas maiores. Despedindo-se das nuvens Mário Botas despede-se do mundo, da família, dos amigos e de todos nós. No fulgor da sua obra perdura a força das «imagens elementares, a críptica irradiação, a comunicação confinante entre o consciente e o inconsciente, o poderio do sonho e do mistério, a aparente supremacia do mal, a força alquímica dos mitos que se erguem sobre o destino humano...» (Osório, 2008: p. 15) A

brevidade do tempo em que permaneceu entre nós foi suficiente para que o pintor deixasse a sua marca de genialidade. «Separado de nós pela morte, Mário Botas juntou-se aos seus heróis na margem distante das brumas e do silêncio.» (Vieira, 1984: p. 42)

BIBLIOGRAFIA

Obras de Mário Botas

BOTAS, Mário (1988) *Le Spleen de moi-même*, Lisboa, INCM.

————— (1992) *O Terceiro Livro de Narciso – A recomposição da sombra e da imagem*. Lisboa, SHFC/Universidade Nova de Lisboa.

————— (2002) *O Pintor e o Mito*. Lisboa, Edições Sá da Costa.

————— (2012) *Aventuras de um Crâneo e outros textos*. Lisboa, Averno.

Obras de Almeida Faria

FARIA, Almeida (2011) *Os Passeios do Sonhador Solitário*. Lisboa, INCM.

————— (2012) *Rumor Branco*. Lisboa, Assírio & Alvim.

————— (2012) *A Paixão*. Lisboa, Assírio & Alvim.

————— (2013) *Cortes*. Lisboa, Assírio & Alvim.

————— (2014) *Lusitânia*. Lisboa, Assírio & Alvim.

————— (2015) *Cavaleiro Andante*. Lisboa, Assírio & Alvim.

————— (2017) *O Conquistador*. Lisboa, Assírio & Alvim.

Textos sobre Mário Botas e Almeida Faria

Ensaaios

BARBOSA, Maria Joana Coder (2012) *O Épico e o Trágico na Ficção de Almeida Faria*. Lisboa, F. C. S. H. da Universidade Nova de Lisboa.

CANTINHO, Maria João (2016) *Mário Botas ou o Regresso de Narciso*. Disponível em: <http://triplov.com/poesia/cantinho/botas.html>. Data da consulta: 22/10/17.

OLIVEIRA, Cristina Cordeiro (1980) *A Paixão de Almeida Faria*. Coimbra, INIC/Centro de Literatura da Universidade de Coimbra.

PIRES, Alzira (2008) *Do Bico de Pena à Tinta de Escrita: O Conquistador de Almeida Faria*. S. Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

SIMÕES, Maria de Lourdes Netto (1997) *As Razões do Imaginário. Comunicar em Tempo de Revolução (1960-1990): A Ficção de Almeida Faria*. Salvador, Fundação Casa de Jorge Amado/Universidade Estadual de Santa Cruz.

Entrevistas

ALVES, Clara Ferreira (1983) “A literatura portuguesa sofre de falta de imaginação”. *Jornal de Letras*, nº 60, pp. 16 e 17.

FARIA; Almeida (1983) “Mário Botas entrevistado por Almeida Faria – A minha pintura assume o descuidado rigor de um diário ou de uma confissão”. *JL, Jornal de Letras Artes e Ideias*, nº 64, pp. 16 e 17.

HOST, Michel (1992) “Paisagem com família”. *Letras & Letras*, nº 75, p. 14.

MARQUES, Carlos Vaz (1990) “As trovas de Faria” *JL, Jornal de Letras Artes e Ideias*, nº 411, pp. 7 - 9.

OLIVEIRA, Anabela Branco (1992) “Almeida Faria – aventura de uma escrita ou escrita de uma aventura?”. *Letras & Letras. Dossier Almeida Faria*, V. 75, 15 de julho, p. 13.

RODRIGUES, Ernesto (1992) “Contra Factos...”. *Letras & Letras. Dossier Almeida Faria*, V. 75, 15 de julho, p. 12.

SACCO, Marcelo (s/d) “Entrevista com Almeida Faria”. Disponível em: <http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/letras/entrevistafaria.pdf>. Data da consulta: 22/10/2017.

Recensões críticas, crónicas, catálogos e documentário

BERNARDINELLI, Cleonice (1973) “*Rumor Branco*, um romance de auto-representação”. *Colóquio/Letras*, nº 13, pp. 32 - 39.

CONRADO, Júlio (1984) “*Cavaleiro Andante*, de Almeida Faria”. *Colóquio/Letras*, nº 82, p. 103.

DELGADO, Ana Maria (2008) “Intertextualidade em *Os Passeios do Sonhador Solitário* de Almeida Faria”. *Cartaphilus – Revista de Investigación y Crítica Estética*, Georgetown University, pp. 38 – 49.

FARIA, Almeida (1988) “As minhas relações difíceis comigo e com alguns dos meus livros”. *Vértice II*, pp. 97 – 99.

- FARIA, Almeida (1989) “Eu, Mário Botas”. *RTP*.
- GOMES, Álvaro Cardoso (1990) “Almeida Faria – *O Conquistador*”. *Colóquio/Letras*, nº 121/122, pp. 257 e 258.
- LOPES, Óscar (1992) “*Cortes na continuidade de A Paixão*”. *Letras & Letras. Dossier Almeida Faria*, V. 75, 15 de julho, p. 11.
- LOURENÇO, Eduardo (1984) “Literatura e Revolução”. *Colóquio/Letras*, nº 78, pp. 7 – 16.
- OLIVEIRA, Cristina Robalo Cordeiro (1982) “Almeida Faria – um itinerário”. *Colóquio/Letras*, nº 69, pp. 29 - 35.
- (1982) “Almeida Faria – *Os Passeios do Sonhador Solitário*”. *Colóquio/Letras*, nº 76, pp. 88 e 89.
- POPPE, Manuel (1963) “*Rumor Branco*, de Almeida Faria”. *O Tempo e o Modo*, nº 2, pp. 59 - 62.
- SIMÕES, João Gaspar (1963) “*Rumor Branco*, romance de Almeida Faria”. *Diário de Notícias*, 11 de abril, pp. 13 e 15.
- VASCONCELOS, José Manuel (1996) “Catálogo da exposição Mário Botas - Retrospectiva. Visões inquietantes”, p. 46.
- (2013) “Mário Botas e o Surrealismo”. *A Ideia, revista de cultura libertária*, II série. Vol. 16, nº 71- 72, pp. 103 - 109.

BIBLIOGRAFIA GERAL

- AVELAR, Mário (2006) *Ekphrasis – O Poeta no Atelier do Artista*. Chamusca, Cosmos.
- BAUDELAIRE, Charles (2006) *A Invenção da Modernidade*. Lisboa, Relógio D'Água.
- (2000) *Le spleen de Paris*. Paris, Éditions Gallimard.
- (2003) *As Flores do Mal*. Lisboa, Relógio D'Água.
- BRETON, André (1924) <http://www.culturabrasil.org/zip/breton.pdf>. Consultado em: 05/03/2018.
- CAMÕES, Luís Vaz de (1972) *Os Lusíadas*. Lisboa, Círculo de Leitores.

CERVANTES, Miguel de (1978) *D. Quixote de la Mancha*, Vol. II. Lisboa, Círculo de Leitores.

CLÜVER, Claus (2001) *Estudos Interartes: Introdução Crítica*, in: *Floresta Encantada*, revisão de Helena Carvalhão Buescu. Lisboa, Edições Dom Quixote.

——— (1997) *Estudos Interartes – Conceitos, termos, objetivos*. Literatura e sociedade. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/13267> Data de consulta: 10/12/2017.

ELIADE, Mircea (1957) *Mitos, sonhos e mistérios*. Lisboa, Edições 70.

HORÁCIO (1984) *Arte Poética*. Lisboa, Editorial Inquérito.

KRISTEVA, Julia (1984) *O Texto do Romance*. Lisboa, Livros Horizonte.

LOURENÇO, Eduardo (1996) *O Espelho Imaginário – pintura - anti-pintura - não pintura*. Lisboa, INCM.

MACHADO, Álvaro Manuel (1984) *A Novelística Portuguesa Contemporânea*. Amadora, Livraria Bertrand, SARL.

NIETZSCHE, Friedrich (2004) *A Origem da Tragédia*. Lisboa, Lisboa Editora.

OLIVEIRA, Cristina Cordeiro (1980) *A Paixão de Almeida Faria*. Coimbra, INIC.

OSÓRIO, António (2008) *Vozes Íntimas*. Lisboa, Assírio e Alvim.

ROBBE-GRILLET, Alain (1965) *For a New Novel – essays on fiction*. Nova Iorque, Grove Press, Inc.

ROUSSEAU, Jean-Jacques (2007) *Os Devaneios do Caminhante Solitário*. Lisboa, Edições Cotovia.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha (2012) *Estudos de História da Cultura Clássica – I Volume – Cultura Grega*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

PRAZ, Mario (1979) *Mnemosyne – El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Madrid, Taurus Ediciones, S. A.

SEIXO, Maria Alzira (1986) *A Palavra do Romance – Ensaios de Genologia e Análise*. Lisboa, Livros Horizonte.

STEINER, George (1996) *Paixão Intacta*. Lisboa, Relógio D'Água.

VIEIRA, António (1984) *A Fenomenologia da Criação Artística em Mário Botas*. Lisboa. INCM.

WELLEK, René; WARREN, Austin (1987) *Teoria da Literatura*. Mira-Sintra – Mem Martins, Publicações Europa-América.