

Rosa Maria Sequeira
(Portugal, Universidade Aberta)

Dos romances ao teatro: *As Vozes da Paixão* e *A Reviravolta* de Almeida Faria

(texto da comunicação apresentada no 14^a Congresso da Associação Alemã de Lusitanistas, 15 a 19 de setembro, Universidade de Leipzig)

A *Tetralogia lusitana*, de Almeida Faria, é um conjunto de quatro romances publicados entre 1965 e 1983.¹ O momento anterior e subsequente à Revolução dos Cravos em abril de 1974, que permitiu a passagem do regime político fascista para a democracia, é o tempo histórico que serve de pano de fundo ao tempo narrativo, simultaneamente um evento fundamental para o povo português e para as personagens ficcionais.

A *paixão* (1965) é o primeiro desses romances e foi esse que o autor reescreveu em 1998 por desafio do encenador Jorge Silva Melo da Companhia Artistas Unidos, fazendo assim a sua primeira incursão pelo teatro com *Vozes da Paixão* (VP). Em abril do ano seguinte, Almeida Faria retoma as mesmas figuras e o mesmo espaço noutra peça, *A reviravolta* (AR), que recupera em verso livre o segundo e terceiro romance da Tetralogia, *Cortes* (1978) e *Lusitânia* (1980), escolhendo um menor número de personagens e procurando uma maior contenção e concentração nos eventos dramáticos.

O tempo da primeira peça, que é simultaneamente cronológico e mítico como nos adverte o autor no Prefácio (1998: 11), antecede o tempo da segunda, já em pleno período revolucionário. Nesta ressaltam aspetos fundamentais do contexto histórico, tais como a reforma agrária, a ocupação de terras, as tensões de classe, a alteração da condição da mulher numa sociedade ainda patriarcal, as transformações de comportamento trazidas pela revolução, tudo enquadrado pelas frases de intervenção das manifestações populares da época: “o povo é quem mais ordena”, “a terra a quem a trabalha”, “o povo unido jamais será vencido”. Aquilo que era uma possibilidade antevista no romance *A paixão* e, conseqüentemente, em VP, é a nova realidade social representada n`AR.

Trinta anos depois da publicação d`*A paixão* e ultrapassado o tempo da censura que então se vivia em Portugal, Almeida Faria pode permitir-se uma linguagem mais

¹ Em 2021 esta peça integrou uma antologia de teatro português traduzido para alemão (ver Faria, 2021).

direta e clara, não comprometendo nunca o caráter poético, simbólico e alegórico que caracteriza a sua escrita.

A revolução portuguesa é perspectivada na narrativa através de uma família de proprietários de terra alentejanos e a reflexão crítica sobre a revolução apoia-se nos aspetos que tocam a vivência das personagens, por exemplo, as tensões entre proprietários e assalariados e a condição das mulheres numa grande densidade do tempo que convida a uma leitura simbólica: *A paixão* atravessa a manhã, a tarde e noite de sexta-feira santa em que a cor roxa do luto é metáfora dos tempos pré-revolucionários. Todos se refugiam numa interioridade fruto de repressão, de inibições, de falta de intimidade e de sentimentos contraditórios que espelham bem os conflitos de classe e a imobilidade da sociedade portuguesa de então. As personagens experimentam vários tipos de sujeição: sujeição ao ambiente, ao chefe de família, às convenções sociais, a uma condição subalterna. O limitado e insensível dono da herdade, Francisco, a sua mulher Marina, que ele transformou numa “procriante cuidadora das crias” (Faria 1991: 53), a jovem cozinheira Piedade, com algumas letras, o velho caseiro Moisés analfabeto, e os filhos do casal são as personagens que vivem uma vida opressiva numa herdade do Alentejo no Sul de Portugal. A estagnação desta família representa o próprio país. Os rituais cristãos, que tinham um peso determinante na sociedade portuguesa de então, estão representados numa linguagem lírica, simultaneamente mítica e alegórica, mas secularizados num quotidiano prosaico e intimamente ligados ao quadro sociopolítico.

A grande compressão temporal da narrativa estende-se ao segundo romance da Tetralogia:

Almeida Faria revela-[se] um verdadeiro mestre do Tempo. Ao escrever *Cortes*, joga com o tempo histórico (extra-literário) de treze anos, o tempo diegético (24 horas) e o tempo do discurso (cheio de analepses e referências oníricas na passagem do primeiro para o segundo romance).

(Savio 2007: 141)

A paixão representa a própria trajetória humana, com mortes e renascimentos numa intemporalidade mítica que a liturgia cristã expressa também. O romance termina num domingo do Advento, tempo de preparação para um novo renascer e simbolicamente é esse o tempo que a peça VP retoma. A exigência de uma leitura simbólica impõe-se também em relação ao texto dramático:

(...) entro na teia do simbólico, onde, a partir da cena do cordeiro pascal imolado em ato sacrificial, não faltam as imagens da culpabilidade e da

revolta e as figuras do interdito, do desejo e da autoridade (ideológica e sexual), tudo a preparar a ressurreição, que o mesmo é dizer, a revolução!.
(Robalo-Cordeiro 2020: 16)

Com efeito, a cena do sacrifício do cordeiro cristão, morto desde a fundação do mundo (Apocalipse 13:8), replica um mito da criação e já constava do romance. No texto dramático, a imolação do cordeiro por um dos filhos na sexta-feira (“Ele é, o nosso cordeiro, / como as palavras mandam: / sem mancha, / macho / dum ano. Agora vou matá-lo, / dentro da madrugada.” (1998: 21) e o seu preparo ritualístico dentro de antigas tradições religiosas para o almoço de Páscoa tem repercussão n`AR, assegurando a continuidade de uma peça a outra, pois na tradição bíblica a vítima animal e a vítima humana identificam-se. N`AR assistimos ao assassinato do pai de família e ao suicídio de Moisés, personagens mais ligadas à velha situação política, um por estar do lado do patronato, outro por não compreender os novos tempos. A criação ou renovação assenta nestas mortes. Northrop Freye, quando analisa os códigos da Bíblia (2021) e de famílias de mitos anteriores à Bíblia que o Antigo Testamento incorporou em forma de imagística poética, constata que este é um princípio matrilinear na sociedade. Nos mitos da criação, há geralmente um monstro ou um rei envelhecido que “são as forças obsoletas da apatia e impotência num inverno simbólico” (2021: 234). Este ambiente negro é bem caracterizado por João Carlos, um dos filhos do casal: “O tempo não consente que sejamos felizes / e a morte vela o sol neste dia ensombrado” (1998: 47).

Das personagens da Tetralogia retomadas na primeira peça, constam os pais, os filhos mais velhos, o caseiro Moisés e a cozinheira Piedade. Na segunda peça, apenas quatro personagens dialogam entre si, não participando João Carlos (designado apenas por JC no romance seguinte, *Cortes*, reforçando o seu trajeto alegórico da paixão de Cristo) personagem que, de acordo com Maria Alzira Seixo (1986), ocupava no romance um lugar central, na medida em que representa a redenção e uma possível alternativa a um certo de estado de coisas. A sua rutura com a casa paterna reforça isto mesmo.

Os leitores de Almeida Faria não podem deixar de comparar os romances que conhecem com a sua experiência resultante destas adaptações para o palco e considerar personagens e acontecimentos que estão ausentes ou foram retomados. Um dos eventos mais significativos do romance é precisamente o abandono da casa paterna por João Carlos, simbolizando uma esperança de redenção que contrasta com o imobilismo do irmão mais velho, André. Este episódio ficcional parece anunciar a revolução histórica que virá nove anos depois. Em VP também é crucial. Depois desse rompimento com a

casa paterna, apenas temos as cenas finais representando a procissão do Senhor Morto num “espetáculo goyesco e grotesco” (segundo as indicações de cena) e as vozes dos restantes membros da família, terminando com a fala de André, ainda incapaz de sair da letargia: “ouço estalar a minha casa, / ouço estalar a minha alma” (Faria 1998: 173). A fala do narrador na cena final (uma personagem que só intervém no fecho da peça) é retirada do romance e constitui uma parábola da existência, simbolizando a árvore da vida das escrituras. Quando se concentra uma mitologia inteira da paixão que é o cerne dos Evangelhos, ela transforma-se em cosmologia.

N`AR, cuja ação ocorre em pleno período revolucionário, o assassinio de Francisco é a cena que precipita os acontecimentos, fazendo com que” tudo {vá} de repente, mudar” (Faria 1999: 75). André tenciona abandonar a herdade e Piedade pretende voltar a estudar. O suicídio de Moisés na sequência do assassinato do patrão é outro acontecimento marcante que revela a intenção de concentração dramática que a seleção de apenas quatro personagens também manifesta no confronto de pontos de vista contraditórios. Confronto e luta consigo mesmo de André, constrangido a representar um papel que todos esperam de si, e também de Moisés que tem muito de incompreensão perante um mundo novo que se lhe apresenta, confronto deste com Piedade, mais combativa, confronto das mulheres Piedade e Marina com a sociedade patriarcal, confronto de classes opostas que conduziram à ação extrema do assassinio de Francisco.

AR é assim um drama tenebroso centrado no confronto, confronto de fações políticas e dos sexos numa mesma sociedade, confronto das diferentes posições ideológicas de Moisés e Piedade, confronto dos amantes Piedade e André, “o [seu] inimigo de classe preferido” (1999: 103). Esse confronto anula as margens de contacto que as personagens possam ter entre si ou pela relação amorosa ou pela similaridade na posição social na medida em que Piedade e Moisés são símbolos da labuta e do trabalho servil que é destino de muitas vidas humanas. As falas revelam esta tensão, duplamente individual e social. Por exemplo, os diálogos entre Piedade e André ultrapassam o nível interpessoal e apontam para a relação de domínio dos patrões sobre os subalternos:

Há dias em que a raiva contra ti
 é mais forte do que o resto,
 por te servires de mim a dobrar, como criada e como fêmea.
 (Faria 1999: 69)

O monólogo de Marina é o símbolo do pecado original que abrange todas as mulheres:

[...] e lá fora os gritos
 dos que antes pediam e que hoje só exigem
 trabalho, terra, justiça, têm razão, devem ter,
 são gente que nada tem, gente a quem sempre
 falei bem e me falava como eu antes de passar
 a ser eu a causa de todos os crimes passados,
 do meu pai, do meu marido, dos meus filhos,
 dos homens que tudo decidem nesta terra
 onde as mulheres são culpadas ao nascerem,
 dizem eles, como *gado rachado*,
 culpadas de não terem mais direitos
 culpadas de terem nascido culpadas.

(Faria 1999: 53-54)

Já as falas de Moisés são um grito de perplexidade e sentimentos contraditórios perante o isolamento a que é votado pelos companheiros - “Há dias que me olham de lado e me chamam /lacaio do patronato, vendido, do piorio” (1999: 29) – numa oscilação entre a lealdade que sente perante os patrões e a solidariedade com os da sua condição que agora se revoltavam:

Afeiçoei-me a esta gente
 que há tanto tempo já sirvo,
 que nem ia conseguir pôr-me a gritar liberdade,
 liberdade, e depois de gritar voltar ao serviço
 desta gente que tem muito mais do que eu,
 mas que, quando eu não tinha nada,
 me deu o pouco de que eu precisava.

(id: 47)

A divisão do seu ser revela-se no dilema que exprime: “mas a quem devo ser fiel?” (id: 34).

No conjunto das várias vozes da narrativa, a de Moisés sempre desempenhou papel importante, especialmente em *Lusitânia* onde nos títulos dos seus monólogos ecoam outras vozes da literatura portuguesa, por exemplo, a de Gil Vicente no *Monólogo do vaqueiro* (1502). Nos textos dramáticos, especialmente no segundo, o seu protagonismo é dividido com Piedade. Esta e Moisés asseguram sensivelmente o dobro das cenas das restantes personagens.

Tudo nos comunica um sentimento de elementos disruptivos que expõem debilidades de caráter perante a situação vivida, incompreensão e inflexibilidade no caso do velho Moisés, falta de iniciativa e incapacidade no caso de André, nostalgia e sentimento de injustiça de Marina. Apenas Piedade, com a consciência de que “o que estava não estava bem” (Faria 1998: 75) se atreve a antever um projeto de vida que os novos ventos políticos proporcionam.

O romance *A paixão* misturava já o tom lírico com o ideológico e apresentava uma estrutura monológica com o apagamento do narrador e consequente autonomia da fala das personagens numa polifonia de vozes que contraria a voz única própria de tempos pré-revolucionários.

Na conversão do romance aos textos dramáticos, o substrato lírico teve manifesta importância. As árias *da capo*, cujo peso é evidente n'AR, privilegiam sobretudo uma situação psicológica para além dos eventos dramáticos, mostrando uma organização harmónica sobre um motivo e recuperando do romance versos que já existiam. No Prefácio às VP, o autor diz-nos que estes versos se encontravam “sob o disfarce do prosaico, enterrados na ‘prisão’ da narrativa, instigando-[o] a experimentar libertar-lhes os variados ritmos e as não raras rimas” (Faria 1998: 8). Na linha de Mallarmé e Whitman, adapta o verso livre que impõe a disposição deliberada e inteligente dos vocábulos na folha, o aproveitamento de espaços incomuns da página, a fragmentação da frase e o isolamento de palavras.

Os textos dramáticos acentuam esta espessura estética, obrigando à palavra certa com o verso livre e com o ritmo evocativo de tons musicais que asseguram a continuidade da poesia. O ritmo reverte sobre si mesmo, ao completar um segmento de cada vez em paralelismo. O recurso estilístico do paralelismo, que está também presente na poesia bíblica e constitui uma das características estruturais da poesia galaico-portuguesa, reconhece-se na repetição simétrica de palavras e estruturas rítmico-métricas. Este recurso decerto contribui para o ritmo sincopado das falas das personagens que pouco acrescenta ao sentido, mas que assim transmite uma sensação de continuidade sucessiva, uma espécie de exortação, de diálogo iniciado por Deus. Almeida Faria explora na forma teatral as possibilidades poéticas da palavra dita, à semelhança da poesia recitada a um auditório que não dispensa a repetição. A cantata e toda a música contêm um grau de reiteração normalmente ausente da escrita. Em VP, a articulação estrófica baseada no paralelismo é patente no tom de ladainha ou litania da fala de Piedade que acaba com

“são mais que horas” (Faria 1988: 19), expressão com a qual a fala seguinte de João Carlos se inicia em *leixa-pren*.

A área *da capo* de Marina pode também ilustrar esta estrutura:

Que sonho sinistro,
 Que sinistra a casa, que sinistro o quarto,
 Que sinistra a cama
 (...)

 Esta
 é a casa em que desperto,
 Esta
 a hora em que me horroriza
 esta humilhante ruína,

estas
 paredes pintadas que aos poucos
 se desfazem debaixo do desastre
 dos barrotes e vigas meio podres,
 destas
 telhas partidas,
 destes
 beirais rachados,
 destes
 tetos de estuque manchado de humidade,
 esta
 é a casa cuja escada de entrada,
 sombria nostalgia do que foi,
 segue em vertigem por aí acima,
 (...)

(Faria 1999: 25-27)

A repetição e o paralelismo resultam numa rede de ecos em repercussão “*un systeme de rappels et de prolongements qui fait sa propre ´musique*” (Meschonnic 1977: 122), provocando a transgressão lírica do esquema narrativo em direção a um modelo musical. O presente de enunciação do texto cénico é inseparável deste ritmo, é um “*interior intimo meo*”, conforme mostram as reflexões de Santo Agostinho sobre o tempo retomadas por Deguy (1986).

Neste modelo musical, o ritmo que submete a escrita ao princípio da periodicidade possibilita também o desdobramento das vozes que pertencem a um mesmo sujeito e, conseqüentemente, resulta numa polifonia do discurso muito própria, expressando um tempo psicológico e o desdobramento de si com a alternância entre a fala de uma personagem e o seu discurso interior em voz *off*, uma espécie de acesso ao subconsciente e manifestação da contradição onde tudo é e não é ao mesmo tempo. A dimensão do texto dramático está ligada à natureza dialógica da enunciação que não deixa de conter a

despersonalização. Esta, como nos ensinou Fernando Pessoa, conduz à dramatização. A ação destes dois textos cénicos parte da realidade quotidiana e transfere-se para um plano onde se reflete a vida interior e profunda de um “eu” ou de vários “eus” que são seres plurais e simultaneamente individuais. Almeida Faria já tinha demonstrado a capacidade de abolir o tempo e de fazer coincidir o individual e o universal no romance *A paixão*. Os seus textos dramáticos também negam o tempo, ou melhor, exibem um tempo interior simbólico que de certo modo se afasta do tempo físico.

A vontade experimentalista deste autor, que começou por se inspirar na música, já se tinha revelado muito cedo desde o seu primeiro romance de juventude, *Rumor branco* (1963), com o qual obteve o prémio Revelação da Sociedade Portuguesa de Escritores: “A ideia de escrever uma obra que fosse a totalidade de várias vozes, até contraditórias, levou-me a “Rumor branco”, cuja inspiração foi mais musical do que literária” (Faria 2017). A música eletroacústica de Stockhausen que o título reflete é desenvolvida mais recentemente na música de vanguarda:

A reabilitação do ruído incentivou o alargamento do campo sonoro da música contemporânea, permitindo o aparecimento de vanguardas e o desenvolvimento de vários géneros musicais. Alguns destes, como os que se baseiam no conceito do ruído (noise) funcionam à margem da cultura da música clássica e popular, explorando temas ligados à transgressão e a marginalidade, desenvolvendo os seus próprios idiomas artísticos.

(Dotorska s/d: 70-71)

Depois desta estreia literária, a exploração das possibilidades da linguagem é visível na experimentação de diferentes modos de narrar (recuperando formas entretanto pouco usuais tais como o romance epistolar), na mistura de diferentes géneros, níveis e registos de comunicação, do popular ao erudito, na coexistência de diferentes tons que podem ir do lúdico ao sério, na conciliação do simbólico com o familiar. E é essa conciliação que evita os perigos do puro simbólico a que Harold Pinter se refere quando se pronuncia sobre a escrita para teatro:

Quando uma personagem não pode ser confortavelmente definida ou compreendida em termos familiares, a tendência é para empoleirá-la numa prateleira simbólica, onde não possa fazer mal. E quando aí é colocada pode falar-se sobre ela mas não é necessário viver com ela. Desta forma é possível erguer uma cortina de fumo bastante eficiente, tanto da parte dos críticos como do público, contra o reconhecimento, contra uma participação ativa e deliberada.

(Pinter 2006: 26)

Embora carregadas de simbolismo, cenas e personagens do teatro de Almeida Faria nunca deixam de nos parecer reais e até familiares e assim exigem a participação ativa do leitor / espectador. Esta conciliação resulta numa densidade expressiva e encruzilhada complexa de efeitos que recusa a ficção previsível e alia uma visão individualizada do mundo a uma perspectiva social e histórica em que certos lugares-comuns e mitos nacionais são desconstruídos como sucede n`*O conquistador*, um romance posterior à Tetralogia publicado em 1990.²

Percebe-se porque Almeida Faria enveredou mais uma vez pela experimentação rítmica nesta sua estreia pelo universo teatral. A história da paixão que nos apresenta Bach também sugere os mesmos conflitos irreconciliáveis e o mesmo tipo de quebra que encontramos nas duas peças³.

A alegoria da travessia e a conceção da paixão envolvem tanto a ideia de glorificação, com as emoções positivas da ressurreição, como também o sofrimento e os sentimentos relacionados com a crucificação. É o que verificamos na *Paixão segundo S. João* e na *Paixão segundo S. Mateus* de Bach que Almeida Faria evoca: “gostaria que (...), nesta cantata não cantada, se sentisse a sombra tutelar da música de Bach” (Faria 1998: 10). Os textos dramáticos de Almeida Faria e as peças musicais de Bach brindam-nos com um exercício virtuoso de apresentação e alegorização de temas teológicos. Tanto nos textos como na música, a justaposição de opostos desempenha um papel fundamental, com as polaridades que lhe estão envolvidas, por exemplo, de tensão / resolução, fraco / forte, ativo / passivo.

Fusão e subversão dos géneros é um dos aspetos que a crítica tem acentuado a propósito da ficção de Almeida Faria, mas a sua vontade experimentalista resulta agora em frases encadeadas cuja discursividade é reduzida à expressão mais simples do poema numa fusão eu-mundo que caracteriza o modo lírico, relevando a palavra de origem mítico-religiosa que Óscar Lopes acentua no Prefácio à 8ª edição d`*A paixão*. O substrato lírico revela-se agora no texto dramático no modo poético da linguagem das personagens em versos brancos libertos da narrativa que obrigam à contensão e apuramento e no texto cénico nas áreas *da capo* que constituem cerca de metade das cenas de VP e d`AR.

A fala das personagens surge em circularidade e em grande extensão. O diálogo e o confronto constituem-se como a ação dramática e cada personagem precisa de se exprimir de modo mais direto e contrastante do que nos romances. Almeida Faria, que

² Para este assunto ver Sequeira (1998)

³ Para uma análise muito interessante da música de Bach ver Chafe, 2014.

revela uma contensão exemplar na narrativa, assegurou-se que os diálogos dos textos cénicos são nítidos e eficientes. As falas das personagens mostram o drama interior de cada uma e o modo como ele se relaciona com os restantes em dialogia ou, como o próprio autor escreve no Prefácio a AR, em troca de monólogos (Faria 1999:10). Em VP são raras as cenas com mais de duas personagens e em AR as cenas de monólogo intercalam-se nas cenas de diálogo. A par do diálogo, o monólogo interior desempenha papel determinante, como já sucedia n`*A paixão*, mas em vez de narrativas acabadas, os pontos de interseção ou confronto proporcionam a visão de uma vida interior que se opõe a outras. A incomunicabilidade das vozes no romance, patente nos sucessivos monólogos que acentuam o seu carácter lírico enquanto expressão de vários *eus*, é substituída nos dois textos dramáticos por estas vozes solitárias em oposição que fazem parte duma realidade fragmentada por vários pontos de vista.

Cada cena de monólogo ou diálogo tem um estilo diferente conforme as figuras que neles participam: a cena XIX entre André e Moisés em VP, onde “um criado não se pode dar ao luxo de se irritar com o patrão”; entre Piedade e Moisés em AR, onde contrasta a atitude dos dois face à escravidão; entre André e Piedade, simultaneamente amantes e oponentes de classe.

A narrativa já dava protagonismo às vozes das personagens e a compressão do tempo de apenas um dia - uma sexta-feira santa, uma “sexta-feira infinita de trevas” segundo diz Marina (1998: 92) - já tinha uma vocação teatral. No texto dramático e cénico, os acontecimentos presentes ligam as personagens ao passado e projetam-nas para o futuro, não deixando nunca de serem o aqui e agora:

Unlike any other form of creative writing - and in particular, the novel - in writing for performance everything must happen at once, in the present: story, character, dramatic action, the effects of the past, location, and the autonomous presence of other characters. If any element is missing it doesn't work at the very moment it is being experienced by the audience, here and now. This is what can make theatre so deadly dull, or so exhilaratingly death-defying.

(Balodis 2012: 8-9)

Compreende-se que Almeida Faria quisesse enveredar por este tipo de adaptação, em que não se aplicam as discussões habituais sobre fidelidade. Em propriedade, não se pode falar de adaptação de um texto (narrativo) para outro texto (dramático e cénico) na medida em que não se trata de uma leitura de um encenador ou dramaturgo, ao jeito das adaptações para o palco que desde meados do século XIX se têm feito a partir de romances. As adaptações analisadas foram antes o fruto da vontade do próprio autor que,

deste modo, decide enveredar pela experimentação interartes. Será assim mais apropriado falar de metamorfose de um género noutra, na qual técnicas da narrativa e da poesia se mantêm nos dois textos dramáticos e cénicos, exemplificando a intercomunicabilidade de géneros. Neles, Almeida Faria desenvolve um projeto literário intratextual e um projeto musical que pode muito bem dar azo a uma composição sinfónica, tal como, de resto, já aconteceu com outras obras do autor ⁴. Por conseguinte, estes textos teatrais mostram continuidade expressiva no conjunto da sua obra, mas redireciona-a para outros modos de expressão numa vontade experimentalista.

Referências bibliográficas:

Bibliografia primária:

Faria, Almeida (2012): *Rumor branco*, 5ª ed., Lisboa: Assírio e Alvim (1ª ed.: 1962).

Faria, Almeida (2013): *A paixão*, 12ª ed., Lisboa: Assírio e Alvim (1ª ed.: 1965).

Faria, Almeida (2013): *Cortes*, 5ª ed., Lisboa: Assírio e Alvim (1ª ed.: 1978).

Faria, Almeida (2014): *Lusitânia*, 7ª ed., Lisboa: Assírio e Alvim (1ª ed.: 1980).

Faria, Almeida (1982): *Os passeios do sonhador solitário*, Lisboa: Contexto Editora.

Faria, Almeida (2017): *O conquistador*, 4ª ed., Lisboa: Assírio e Alvim (1ª ed.: 1990).

Faria, Almeida (1998): *Vozes da paixão*, Lisboa: Caminho.

Faria, Almeida (2021): “Umkehrung”, in Thorau, Henry (ed.) (2021): *Einstürzende Altbauten. Sechs Portugiesische Stücke*, trad de Henry Thorau, Berlin: Alexanderverlag, pp. 27-70.

Faria, Almeida (1999): *A reviravolta*, Lisboa: Caminho.

Faria, Almeida (2017): Entrevista ao Sol, 12 de março de 2017, in:

<https://sol.sapo.pt/artigo/553084/almeida-faria-ja-tenho-uma-ideia-do-que-quero-fazer-no-pouco-tempo-que-me-resta-> (Retirado em 25/8/2021)

Bibliografia secundária:

Balodis, Janis (2012): *The Practice of Adaptation: Turning Fact and Fiction into Theatre*, in:

https://vpn.uab.pt/https/eprints.qut.edu.au/60917/1/Janis_Balodis_Thesis.pdf (Retirado em 26/8/2021)

⁴ O conto *Os passeios do sonhador solitário* (1982) suscitou uma obra coral sinfónica em forma de cantata para coro, soprano e narrador da autoria de Luís Tinoco com execução da orquestra Gulbenkian.

Chafe, Eric (2014): *J.S. Bach's Johannine Theology*, New York: Oxford University Press.

Deguy, Michel (1986): “L’infini et sa diction ou de la diérèse”, in *Choses de la poésie et affaire culturelle*, Paris, Hachette, pp. 21-32 (1ª edição: 1979).

Doktorska, Magdalena, s/d, *Música experimental electrónica portuguesa – uma aproximação teórica*. In: <https://journals.akademicka.pl/si/article/view/3301/3207> (29/8/2021).

Freye, Northrop (2021): *O código dos códigos. A bíblia e a literatura*, Lisboa: Edições 70, tradução de Judite Jóia (1ª ed.: 1981).

Livro do Apocalipse, in: <https://www.a12.com/biblia/novo-testamento/apocalipse> (retirado em 6/ 7/2021).

Lopes, Óscar (2015): “Prefácio”, in Faria, Almeida, 2015. *A Paixão*, Lisboa: Assírio & Alvim, pp. 7-19.

Meschonnic, Henri (1977): *Pour la poétique IV – Écrire Hugo*, Paris: Gallimard.

Pinter, Harold (2006): *Várias vozes*, tradução de Miguel Castro Caldas, João Paulo Esteves da Silva, Jorge Silva Melo, Francisco Frazão, Pedro Marques e Joana Frazão, Vila Nova de Famalicão: Edições Quasi.

Robalo-Cordeiro, Cristina (2020): *O véu de Maia. Relendo Almeida Faria*, Coimbra: Minerva.

Savio, Lígia (2007): “A paixão e seus produtos: uma consciência retrospectiva na tetralogia lusitana de Almeida Faria”, in: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/10255> (retirado em 19/9/2021).

Seixo, Maria Alzira (1986): “*Cortes*: de Almeida Faria”, “*Lusitânia*: de Almeida Faria”, “*Rumor Branco*: de Almeida Faria”, in *A Palavra do Romance – Ensaios de Genologia e Análise*. Lisboa, Livros Horizonte, pp. 193-204.

Sequeira, Rosa Maria (1998): “A metamorfose dos mitos n` *O Conquistador* de Almeida Faria”, in Dietrich Briesemeister e Axel Schoenberger (ed.s), *Moderne Mythen in den Literaturen Portugals, Brasiliens und Angolas*, Frankfurt: TFM, pp. 143-155. ISBN: 3-925203-63-X.