

O CIRCUITO LISBOA/VENEZA/SÃO PAULO/LUANDA NA OBRA DE ALMEIDA FARIA

Lilian Jacoto

Almeida Faria pertence a uma geração de escritores que despontou em Portugal nos anos que gravitam em torno de 1974, quando se deu a Revolução dos Cravos. Essa geração teve um papel glorioso e difícil de desconstrução dos mitos mais caros da cultura lusitana, para que o país retomasse seu dinamismo histórico no novo contexto europeu. Ao romance, sobretudo, coube esse papel de modelo e mimese do debate democrático que a Revolução vinha reinaugurar.

Esse debate de idéias, na obra de Almeida Faria, amplia-se a territórios que mantiveram, com Portugal, laços históricos e culturais. Na *Tetralogia Lusitana*, especificamente, cria-se um circuito de cartas que circulam por três continentes: são missivas que discutem, em última instância, os destinos de Portugal sob diferentes perspectivas, como que retomando o processo pessoano do "outrar-se" como forma privilegiada de auto-conhecimento.

Conhecida também como "saga lusitana", a *Tetralogia* conta a história de uma família que observa, narra e participa da História do país em revolução. Mas ao contrário da saga antiga, normalmente centrada sobre a figura de um patriarca heróico, a saga moderna de Almeida Faria opta por assassinar esse patriarca, o centro de coesão familiar, e a partir de então, narra a dispersão do clã. A partir de *Lusitânia* (1980), o terceiro romance da saga, a narrativa torna-se, assim, predominantemente epistolar, construindo-se como um amplo debate de idéias mediadas pela distância espaço-temporal típica da epistolografia, num tempo ainda anterior às facilidades e à brevidade que comumente caracterizam o correio eletrônico.

Nesse momento, a escolha do gênero epistolar é uma marca diferencial da prosa de Almeida Faria, e uma escolha bastante feliz. Tratava-se de uma opção formal que permitisse

pensar o país no ano que sucedeu sua Revolução, de modo que as personagens-narradoras tivessem condições de fazê-lo à distância, sob um ponto de vista da alteridade, e com a lentidão reflexiva que só a epistolografia permite exercer. Vergílio Ferreira, em sua *Carta ao Futuro* (1959), fizera já o seu elogio ao gênero:

Mas se sempre estimei a epistolografia, é porque é ela a forma de comunicação mais direta que suporta uma longa margem de silêncio; porque ela é a forma mais concreta de diálogo que não anula inteiramente o monólogo.¹

O fato é que, mais do que uma comunicação prosaica entre sujeitos unidos por laços sangüíneos e/ou afetivos, as cartas da *saga lusitana* se pretendem instrumentos de reflexão e auto-reflexão de jovens órfãos num país à deriva. São universitários com idades entre 18 a 23 anos, oriundos da burguesia rural em colapso, jovens que, na década de 70, fomentavam o conhecimento das teorias políticas e filosóficas do século XX, capazes, portanto, de estabelecer um debate consistente sobre a crise vivenciada. Foi assim que, através das missivas, a ficção de Almeida Faria encontrou uma polifonia possível aos anos que sucederem imediatamente a queda da censura, cujos efeitos ainda se faziam nefastos. O debate, instrumento fundamental da democracia, ainda se mostrava incipiente no exercício diário da sociedade, o que justifica que a *Tetralogia* praticamente abolisse o discurso direto e a cena, confinando suas personagens ao monólogo interior e ao exercício reflexivo e lento do diálogo epistolar.

Cabe aqui salientar que a polifonia narrativa, tal qual Bakhtin teorizara para a moderna ficção européia, significava, para os portugueses, muito mais do que um expediente técnico de

¹ FERREIRA, Vergílio, *Carta ao Futuro*, Lisboa, Portugal Editora, 1966, 2ª ed.

modernização: tratava-se de uma arma de combate ao discurso monológico típico de uma visão de mundo autoritária que, quando projetada na ficção, impunha-se como voz narrativa panóptica, impositiva e tendenciosa.

Por outro lado, a condição simbólica de orfandade, de errância e de aprendizagem dá às personagens almeidinas uma dimensão alegórica capaz de representar facetas específicas de um país em reconstrução. Essa dimensão alegórica é resquício de antigas narrativas de formação _ em especial a *A Demanda do Santo Graal* medieva e *Os* [clássicos] *Lusíadas* _ que atuam como pano de fundo mítico sobre o qual se projetam as personagens almeidinas, inseridas, entretanto, numa realidade histórica sem transcendência, perdidos o graal e a grandeza épica dos antigos conquistadores. Através desses heróis rebaixados em aprendizagem, a obra de Almeida Faria equaciona os impasses deixados pelos ventos revolucionários.

Desses pequenos heróis, destacam-se dois casais cujas relações se tornam epistolares a partir de *Lusitânia*. O primeiro deles é o par André e Sônia. Ele, o primogênito em busca da recuperação econômica do clã em colapso, vem para o Brasil, refazendo o percurso dos antepassados lusíadas com seu sonho transatlântico. André é desertor e vítima das guerras coloniais em África, cujo despropósito e violência o deixam gravemente doente. Um impulso contrário de paixão e vida o leva ao encontro de Sônia, a angolana que o aguarda no fim da viagem que desenha o velho triângulo entre Europa, América e África, a resumir todo o passado heróico português que André não consegue, mais, atualizar.

Sua aprendizagem resume-se, justamente, no abandono do circuito colonial viciado, como comportamento-produto de uma auto-imagem agonizante do antigo conquistador de eldorados. André soçobra na sua travessia: é engolido pela metrópole paulistana, inóspita e já desvinculada de sua cultura, decepção que agrava, significativamente, seu estado de saúde. Quando enfim

desiste de prover o clã com recursos externos, decide rumar para Luanda ao encontro de Sônia que, como ativista no movimento pela independência de Angola, persuade-o, pelas missivas, a adotar um novo comportamento diante das nações que os próprios portugueses "ajudaram" a construir:

No teu caso, ires para São Paulo é, mascarado do alto sacrifício de ajudar a sustentar a família, escapar às responsabilidades reais: encontrar um futuro mais ou menos livre e seres feliz. (...) A única atitude seria vires ter comigo, ganhares o necessário sem colaborares com o capitalismo selvagem dessas paragens, trabalhares aqui onde se luta por um projecto concreto, ou em Portugal.²

No exercício da crítica epistolar, Sônia consegue demover André de repetir o comportamento de seus ancestrais, movidos por um sonho megalômico enfim naufragado. A aprendizagem de André resume-se, portanto, na construção de uma nova visão que se projete sobre as ex-colônias, para onde migrar só é válido se movido pela disposição de construir uma nova pátria e de uma nova cidadania responsável, justamente como rezava a teoria do General Spínola, a mesma que, reconhecendo a autonomia das colônias em África, desencadeou a Revolução dos Cravos em seu país. Entretanto, tragicamente, André sucumbe à doença e morre nos braços de Sônia, deixando, no entanto, um filho no ventre da angolana. Esse filho é o produto simbólico dessa nova consciência que André teria alcançado, se sobrevivesse.

Outra relação epistolar de dimensão alegórica na *Tetralogia Lusitana* é a de João Carlos, o filho do meio que permanece em Lisboa, e Marta, a namorada judia que resiste em sua demorada

² Cavaleiro Andante, Lisboa, Editorial Caminho, 1987, 3ª ed, p. 60.

estadia em Veneza, durante todo o processo revolucionário. Sendo ele um poeta diletante num país em cacos, e ela estudante de Belas Artes na terra dos doges, o debate que se estabelecerá entre os dois será de teor preponderantemente estético. O circuito das missivas de Lisboa e Veneza chamam, portanto, à pauta, os valores que colocam Portugal numa encruzilhada interessante entre os dois perfis que moldam a arte europeia, a saber, o clássico e o romântico. Trata-se, aqui, de um debate que envolve uma visão de mundo cristocêntrica de um lado (perceba-se que as iniciais de João Carlos o denunciam), com sua preferência declarada por artistas barrocos, românticos e pós-românticos, enquanto que Marta rebate seus discursos com citações de mestres renascentistas, num mundo de perfeições muito distante do cenário lisbonense da época revolucionária.

Aqui o debate veiculado pelas missivas promove uma aprendizagem bilateral: o olhar crítico e distanciado de Marta impede que JC mergulhe ingenuamente nas ideologias do momento, tornando-o um observador iniludível _ não à-toa, JC consegue emprego de comissário de bordo numa empresa de aviação, o que lhe permite "sobrevoar" a revolução e vê-la de forma privilegiada. Por outro lado, Marta também aprende algo sobre o processo revolucionário, mesmo na distância voluntária que dele teimosamente mantém. Após os demorados colóquios epistolares que entabula com o namorado, projetando sobre o campo estético seus valores pessoais, Marta aprende a apreciar o precário, descobrindo que a Beleza nele se instala, à revelia, muitas vezes, do cálculo preciso e da técnica magistral. E será a própria pintura italiana a lhe proporcionar esse *insight*, pois ao contemplar a *Madonna no Trono entre Santos*, de Bramantino, reparando nos aspectos grotescos presentes na tela, Marta, de repente, se retrata:

Desconheço o significado deste quadro, aliás mal pintado, e contudo ele mantém o poder de atrair e me dar prazer, produz o tipo de fascínio que se chama arte. Tenho tentado meditar na

distinção entre arte e não-arte, domínios separados por fronteiras precisas e ao mesmo tempo dificilmente definíveis: se a perfeição tem sido elemento decisivo, a imperfeição, o mal-acabado, as capelas imperfeitas, a arte bruta ou infantil são também pólo positivo de uma bússola que estabelecesse o norte artístico.³

Esses são, portanto, alguns poucos exemplos de como o circuito de cartas, nos romances de Almeida Faria, serve como um laboratório de reflexões e de debate de idéias capazes de promover uma reelaboração substancial da visão de mundo lusitana, mediante a revisitação demolidora de antigos mitos e comportamentos viciados, bem como através de um movimento de reflexão da própria arte, num debate que repensa suas origens e lhe propõe novos caminhos.

³ *Cvaleiro Andante*, pp. 187-8.