

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**TEXTUALIZAÇÕES DE DIFERENTES SUJEITOS:  
IDENTIDADE E MEMÓRIA EM *CAVALEIRO ANDANTE*,  
DE ALMEIDA FARIA**

Dissertação de Mestrado

LIZA LOUREIRO BORGES

Mestranda

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, área Teoria da Literatura, nível Mestrado, da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul como requisito final para obtenção do grau de Mestre em Letras

Dr. Maria Luiza Ritzel Remédios

Orientadora

Porto Alegre  
Novembro de 2008

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

LIZA LOUREIRO BORGES

TEXTUALIZAÇÕES DE DIFERENTES SUJEITOS:  
IDENTIDADE E MEMÓRIA EM *CAVALEIRO ANDANTE*, DE ALMEIDA FARIA

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do grau de Mestre, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em 09 de janeiro de 2009

BANCA EXAMINADORA:



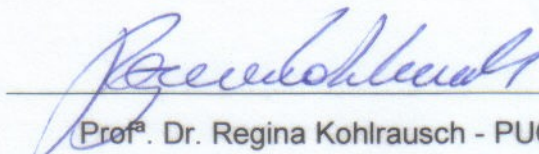
---

Prof<sup>a</sup>. Dr. Maria Luíza Ritzel Remédios - PUCRS



---

Prof. Dr. José Luís Giovanoni Fornos - FURG



---

Prof<sup>a</sup>. Dr. Regina Kohlrausch - PUCRS

## **Dedicatória**

**Dedico esta dissertação a Maria Luíza Ritzel Remédios, minha mestra e orientadora, que com sua dedicação e paciência, ajudou-me a concluir mais essa etapa: foi amiga, foi dedicada, foi forte e foi, principalmente, minha mentora.**

## **Agradecimentos**

À CAPES, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

À Prof<sup>a</sup> Dr. Maria Luíza Ritzel Remédios que me guiou nessa trajetória, por sua dedicação e carinho.

À Prof<sup>a</sup> Dr. Vera Pereira, que me tomando pela mão, ensinou-me e mostrou-me o mundo acadêmico, descobrindo em mim coisas que nunca imaginei ser capaz.

À minha pequena família: Suzana, Léo, Phelipe, Raphael e Vinícius que são meus espelhos de bravura e vitórias, me dando toda a base emocional e estrutural. Principalmente à minha mãe, por estar sempre ao meu lado em todos os momentos da minha vida, sendo ao mesmo tempo, mãe, amiga e a minha razão.

À minha afilhada Bruna Loureiro pelas constantes alegrias e palavras amorosas.

À minha querida amiga Baby (Karina Batista) por todo apoio, por toda ajuda e companhia de muitas noites viradas.

Não vos scandalizeis,  
que tudo há nos homens e nas cartas.  
RODRIGUES LOBO

## RESUMO

Desenvolve-se, nesta investigação, um estudo do romance português da atualidade, observando-se a produção artística nas últimas três décadas do século XX. Esse romance estrutura-se em cartas, fragmentos de diários e sonhos e é considerado como ficcionalização autobiográfica que evidencia para os leitores não só a representação do sujeito como também a representação da história e da construção diaspórica da nação portuguesa.

Realiza-se um percurso do conceito de romance, sua história e estrutura, para se alcançar o romance epistolar, procurando-se determinar alguns paradigmas da utilização da carta na ficção. A partir daí, a pesquisa centra-se na análise de *Cavaleiro Andante*, de Almeida Faria a fim de mostrar como um romance epistolar discute a questão da identidade portuguesa.

## ABSTRACT

It is developed, on this investigation, a study of the nowadays Portuguese romance, observing the artistic production from the last three decades of 20<sup>th</sup> Century. This romance is structured in letters, diary fragments and dreams and is considered a fictional autobiography that brings to readers the evidence of not only the representation of the person but also the historic representation and diasporic construction of the Portuguese nation.

A walk through on the concept of romance is taken, its history and structure, in order to reach the epistolary romance, looking to determine some paradigms regarding the use of the letter on fiction. From there, the research is centered on the analysis of *Cavaleiro Andante (Walker Knight)*, from Almeida Faria in order to show how an epistolary romance discusses the Portuguese identity subject.



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>09</b>
<b>1 DAS ORIGENS DO ROMANCE AO ROMANCE PISTOLAR</b>	<b>23</b>
1.1 Um gênero em estudo: o romance	<b>24</b>
1.2 A história e a evolução do romance	<b>30</b>
1.3 Estrutura do romance e discurso romanesco	<b>38</b>
1.4 Romance epistolar	<b>40</b>
<b>2 ROMANCE EPISTOLAR PORTUGUÊS: UMA NOVA ESCRITA</b>	<b>50</b>
2.1 Cavaleiro Andante: história portuguesa, formação da identidade e surgimento da nova literatura	<b>51</b>
2.2 Sujeitos em diálogo	<b>63</b>
2.3 A construção da identidade portuguesa	<b>80</b>
<b>CONCLUSÃO</b>	<b>94</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>98</b>
<b>CURRICULUM VITAE</b>	

## **INTRODUÇÃO**

Com o objetivo de discutir o processo de construção da identidade portuguesa na época anterior e durante a ditadura salazarista, e no período pós-Revolução dos Cravos<sup>1</sup>, esta dissertação também procura observar a reconstituição da História pela Ficção, questionando qual seria o propósito de tal empreendimento no romance de Almeida Faria.

Almeida Faria escritor português nascido em 6 de maio de 1943 no Alentejo, Portugal, freqüentou as Faculdades de Direito e de Letras, na Universidade de Lisboa, sendo licenciado em Filosofia, é, atualmente, professor de Estética na Universidade Nova de Lisboa. Foi escritor residente (1968-69) nos Estados Unidos (*International Writing Program*, Iowa City) e em Berlim, quando participou do *Berliner Künstlerprogram*<sup>2</sup> do qual também compartilharam, entre outros, Gombrowicz, Michel Butor, Peter Handke e Mario Vargas Llosa. Tem colaborado em diversas publicações coletivas, nomeadamente em revistas alemãs, brasileiras, francesas, holandesas, italianas, suecas e norte-americanas. Os seus romances foram objeto de várias teses universitárias na Itália, Holanda, Brasil,

---

<sup>1</sup> O golpe de estado militar do dia 25 de Abril de 1974 derrubou, num só dia, o regime político que vigorava em Portugal desde 1926, sem grande resistência das forças leais ao governo, que cederam perante a revolta das forças armadas. Esse levante é conhecido por Dia D, 25 de Abril ou Revolução dos Cravos e foi conduzido pelos oficiais intermédios da hierarquia militar (o MFA), na sua maior parte capitães que tinham participado na Guerra Colonial. Considera-se, em termos gerais, que essa revolução trouxe a liberdade ao povo português (denominando-se "Dia da Liberdade" o feriado instituído em Portugal para comemorar a revolução).

<sup>2</sup> Berliner Künstlerprogram era um programa que oferecia bolsas para residência artística em Berlim Ocidental.

França, e, mais recentemente, também em Portugal. Em 1979, selecionou e traduziu *Poemas políticos* de Hans Magnus Enzensberger. Ficcionista e ensaísta, Almeida Faria obteve diversos prêmios literários, destacando-se Prêmio Revelação de Romance da Sociedade Portuguesa de Escritores com o livro *Rumor Branco* (1962), com apenas dezenove anos (19). Confirmou depois a sua maturidade literária com *A Paixão* (1965), primeiro romance de uma *Tetralogia Lusitana* de que fazem parte *Cortes* (1978) (Prêmio Aquilino Ribeiro da Academia das Ciências de Lisboa), *Lusitânia* (1980) (Prêmio Dom Dinis da Fundação da Casa de Mateus), e *Cavaleiro Andante* (1983) (Prêmio Originais de Ficção da Associação Portuguesa de Escritores). Almeida Faria publicou ainda o conto *Os Passeios do Sonhador Solitário* (1982) e o ensaio *Do Poeta-Pintor ao Pintor-Poeta* (1988). O seu último romance, *O Conquistador*, foi publicado em 1990. Em 1997 adaptou ao teatro o romance *A Paixão*, sob o título *Vozes da Paixão* (1998), peça que não pretende ser subsidiária do romance, até por ter sido escrita em 1999 verso livre, foi estreada em Lisboa no Centro Cultural de Belém. Em , na coleção "*Caminho de Abril*", publicou a peça intitulada *A Reviravolta*.<sup>3</sup>

A *Tetralogia Lusitana* reúne um conjunto de quatro volumes, publicados entre os anos de 1965 e 1983. Nela se relata um tempo histórico, interposto pelos acontecimentos do 25 de Abril de 1974, em

---

<sup>3</sup> FARIA, Almeida. Disponível em <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Almeida\\_Faria](http://pt.wikipedia.org/wiki/Almeida_Faria)>. Acesso em 07 de abril de 2008.

Portugal, “lugar simbólico com que o título genérico dos quatro romances que compõem a *Tetralogia* estabelece uma relação íntima, metafórica<sup>4</sup>”. A obra trata de várias questões ligadas à vida portuguesa, entre outras, a de uma identidade nacional que se postula. *A Paixão* (1965), *Cortes* (1978), *Lusitânia* (1980) e *Cavaleiro Andante* (1983) enunciam o relato da ficcionalização de um momento histórico e político o qual, de modo gradativo, se ampliará a outras temporalidades através de um discurso fragmentário, dominado pela intencionalidade de múltiplos referentes culturais, acabando sempre, contudo, por retomar ou evocar os caminhos de uma memória inicial, o *illud tempus*<sup>5</sup> dos primórdios, para utilizar a expressão de M. Eliade.<sup>6</sup>

A trama é delimitada por um núcleo doméstico, numa vila rural, habitada por grandes proprietários alentejanos, classe social que se encontra em degenerescência como acontece com o ciclo salazarista. Ao longo da *Tetralogia*, a idéia de ruptura e de corte expande-se por todo o país, nomeadamente, a desagregação do percurso de um itinerário limiar onde, ao mesmo tempo em que a grande casa rural definha ou se esvai, o espaço-tempo romanescos se amplia.

---

<sup>4</sup> CARMELO, Luís. *Paródia, solidão e o não-dito: a Tetralogia Lusitana* de Almeida Faria. In: <http://bocc.ubi.pt/pág/carmelo-luis-Tetralogia-lusitana./html> Página acessada em 21 de janeiro de 2008.

<sup>5</sup> “Aqueles tempos”, meio tempo, agora e sempre em latim. Representa também o atemporal dizendo dos sonhos, do inconsciente.

<sup>6</sup> CARMELO, Luís. Op.cit.

O conjunto das personagens revela a diáspora portuguesa em que predomina a divergência. As personagens, assim, cruzam países, continentes, tornam-se alteridades quase irredutíveis, à espera da redenção a qual só se realizará na hierofania do estético, na textualização das diferentes solidões, no testemunho epistolográfico.

A existência de vários narradores e de uma multiplicidade de vozes narrativas aponta também para uma multiplicidade de versões históricas do passado, particularmente entre os anos de 1974 e 1975, após a derrubada do regime salazarista. Essas vozes narrativas seriam responsáveis pelo processo de reconstituição do momento histórico. É através do diálogo entre as vozes narrativas que se denuncia à incoerência entre o que é divulgado pelos meios de comunicação e a prática: os desaparecimentos misteriosos e a situação precária na qual se encontrava a população portuguesa.

Para realizar isso o romancista coloca as verdades em luta umas contra as outras, e aproveita a tensão dialógica para alterar os acontecimentos históricos que ficaram obscuros no passado e que, através da ficção, podem ser vistos e interpretados de forma transparente.

A multiplicidade de vozes narrativas é fundamental para que a ficção possa preencher as lacunas deixadas pela História, pois, se não

há documentos suficientes para garantir a reconstituição do passado, cabe ao romancista preencher os espaços vazios, com a imaginação, registrando aquilo que não foi registrado pela História.

Bakhtin acredita que a obra de arte literária é o único espaço cedido ao registro de opiniões divergentes. Esse espaço não tem o objetivo de sufocar as divergências, mas de enfatizá-las. Se a diferença entre ficção e história pode estar relacionada à liberdade de expressão possível em uma e censurada na outra, o teórico russo parece aproximar as duas, quando afirma que a produção de qualquer texto é um ato histórico. Assim, ficção é história, e história também é ficção. Portanto, a ficção constitui a melhor forma de revisão do passado, uma vez que permite a liberdade de expressão negada pela História.

No romance de Almeida Faria, os acontecimentos históricos são retomados para discussão por meio de cartas, que constituem a narrativa epistolográfica. À medida que as personagens lêem notícias diversas, o narrador as comenta, sempre com o objetivo de desacreditar as informações, sugerindo nas entrelinhas, que elas não condizem com a verdade dos fatos. A retomada da História através das cartas serve para desvelar a situação de Portugal, contando aquilo que o sistema ocultou e que pode ser conhecido, através da obra de ficção.

Justamente esse aspecto, levantado através da leitura do texto literário de Almeida Faria, despertou o interesse pelo autor. Como esse romancista permite que se escrutine a história através da ficção? Como se reinventa a poética de uma pátria ideal que não se sujeita à linearidade histórica? Com tal questionamento e com instrumental teórico adequado, pretende-se analisar o texto, escolhido como *corpus* desta dissertação. Destacam-se, então, aspectos que levaram à escolha, primeiro, do sistema literário; segundo, da abordagem teórico-prática.

O interesse desta autora pela literatura portuguesa surge com a leitura do texto *A ilustre casa de Ramires*, de Eça de Queirós, o qual se articula estruturalmente de modo inusitado e se apresenta como exemplo de metaficcionalidade. Desde a leitura de Eça de Queirós, procurou-se seguir o percurso da literatura portuguesa até a atualidade quando se alcança Almeida Faria e sua *Tetralogia lusitana* em que analisa Portugal pós-74 e as instituições portuguesas. De maneira bastante interessante, coopta o leitor a seguir suas posições quando questiona, revisa, desvenda e humaniza conceitos baseados na experiência humana que se universalizam. Também a trajetória do referido autor, na literatura e história portuguesas permite analisar a sua importância nos estudos literários.



Este trabalho justifica-se pela reduzida fortuna crítica que dê conta da obra de Almeida Faria e pela oportunidade de discutir as diferenças entre suas produções ficcionais e os romances tradicionais que tematizam a história de Portugal e a construção da nacionalidade portuguesa. Entretanto, mesmo que ele se destaque na literatura lusa, observa-se ao pesquisar-se a produção literária de Almeida Faria e, em especial, o romance *Cavaleiro Andante*, que a crítica sobre o autor e sua obra é bastante restrita. No Brasil, a fortuna crítica sobre Almeida Faria e sua produção é quase nula. No banco de teses da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), foram encontrados alguns trabalhos que discutem Almeida Faria os quais se passa a apresentar.

O primeiro trabalho listado na CAPES é a tese de doutorado de Tereza Maria de Paula Cavalariéri Telles: *A Tetralogia de Almeida Faria: correlações literárias e histórico-culturais*, defendida na USP, em 1996. Nela a autora apontando para a ruptura histórico-política em que se constitui o 25 de abril, mostra marcas diferenciais entre *A Paixão* e os outros romances. *Cortes*, escrito após a Revolução dos Cravos, representa ainda, no universo ficcional, o regime salazarista, embora haja preocupação em fornecer relevo para a transitoriedade e as mutações aceleradas. Em *Lusitânia* e *Cavaleiro Andante*, entrelaçam-se história e ficção. Almeida Faria, diz a autora, recorre, em suas obras, a variados procedimentos retóricos: a ironia, a

polifonia, a modalização do discurso, o ludismo, os quais abrem o leque das possibilidades interpretativas e realçam o universo ficcional.

*Almeida Faria e a Revisão do mito Sebástico* foi tese de doutorado de Eliana de Alcântara Teixeira, apresentada na Universidade de São Paulo, em 2005. O núcleo temático desse trabalho é a presença do mito sebástico na obra de Almeida Faria, mais especificamente no romance *O Conquistador*. O mito de D. Sebastião em Almeida Faria, também é estudado por Aurora Gedra Ruiz Alvarez: em tese de doutorado, apresentada à Universidade de São Paulo, 2002. A autora afirma que, na heterogeneidade constitutiva do texto, convergem várias práticas discursivas de diferentes matérias sígnicas, que se interpenetram num espaço lúdico e forjam o grotesco e a cosmovisão carnavalesca, como agenciamentos que operam na transcontextualização e criam a ambigüidade e a plurivalência.

Também discutindo o mito sebástico, Liene Cunha Viana escreve a tese de doutorado *A poesia e a história em O conquistador, de Almeida Faria*. Apresentada à Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho/Araraquara, em 2004. A autora privilegia na análise a paródia, expressão formal e temática do texto, que faz um novo corte semântico no signo, a fim de realizar o confronto ideológico

entre o velho e o novo e firmar um *ethos*. Afirmando que, na heterogeneidade constitutiva do texto, convergem várias práticas discursivas, que se interpenetram num espaço lúdico e forjam a voz enunciativa como vetor de enfrentamento do discurso convencional do mito sebástico e põe em discussão a identidade do ser português.

Outro trabalho sobre *O conquistador* foi realizado por Nilza Mara Pereira, em dissertação de mestrado, apresentada à Universidade Federal de Santa Maria, em 2006. No seu trabalho *A utilização do elemento grotesco na construção do discurso da obra O Conquistador, de Almeida Faria*, a mestranda destaca a personagem Sebastião, que, perturbada pelas singularidades que parecem distanciá-la dos seres que a cercam, pretende organizar o seu percurso através da narração de todas as fases de sua vida. Aproxima a crise identitária, vivida pela personagem, à crise identitária de Portugal. Na Universidade Federal de Santa Maria, em 2006, Silvani Lopes Lima defendeu a dissertação de mestrado, *História, mito e identidade em O Conquistador, de Almeida Faria*, em que discute a História, o mito e a identidade. Na mesma linha dos trabalhos anteriores, Wilson Galliciano: apresenta a dissertação de mestrado, *Figuração Literária de D. Sebastião em O Conquistador de Almeida Faria*, à Universidade Federal do Paraná, em 2004. Nessa dissertação, o mestrando, a partir de elementos teóricos como a carnavalização, de Mikhail Bakhtin, e a metaficção historiográfica, de

Linda Hutcheon, procura demonstrar que o romance é um veículo de questionamento e reflexão sobre a História de Portugal e de revisão do mito de D. Sebastião.

Trabalhando com a *Tetralogia Lusitana*, Lílian Jacoto apresenta a tese de doutorado *Da saga à andança solitária: a crise da autoridade na Tetralogia Lusitana, de Almeida Faria*, à Universidade de São Paulo, em 2002. A autora analisa a seqüência de romances que compõem a Tetralogia Lusitana (1965-1983), de Almeida Faria, com enfoque sobre o tema da crise de autoridade, examinando as implicações polifônicas do gênero na tetralogia: quatro romances que compõem uma saga familiar que, a partir da diáspora de suas personagens, assume a forma epistolar da narrativa. E analisando as relações de poder presentes na saga, nas imagens do pai castrador e do saber tradicional.

Luana Soares de Souza apresenta a tese de doutorado, *Narrando a nação portuguesa*, à Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, em 1998, abordando o tema da construção da nação e da nacionalidade na literatura portuguesa do período de 1962 a 1990, centrando sua análise em Almeida Faria e José Saramago. Também com visão mais ampla da obra de Almeida Faria, Kyldes Batista Vicente desenvolve, em 2002, no Curso de Mestrado da Universidade Federal de Goiás, a dissertação *História e revisão crítica*

na ficção de Almeida Faria: duas perspectivas teóricas, na qual trabalha a *Trilogia Lusitana*, composta por três livros - *A Paixão* (1965), *Cortes* (1978) e *Lusitânia* (1980) - que constitui a saga de uma família de latifundiários do Alentejo, ao mesmo instante em que acompanha o processo revolucionário ocorrido em Portugal, durante o período de ditadura militar. Para tal análise, trabalha os aspectos teóricos propostos por Linda Hutcheon em *Poética do Pós-modernismo* (1991), visto que a *Trilogia Lusitana* percorre caminhos da metaficção historiográfica.

Entre as teses consultadas, depara-se com apenas uma centrada em *Cavaleiro andante*, de Almeida Farias. Manoel Francisco Guaranha apresenta a tese de doutorado, *Mito e ficção em Cavaleiro Andante, de Almeida Faria*, à Universidade de São Paulo, em 2003. O estudo considera o mito como história verdadeira, e aborda-o, com seus deslocamentos, na ficção *Cavaleiro Andante*, servindo-se, principalmente, do instrumental teórico fornecido por Northoph Frye<sup>7</sup> em *Anatomia da Crítica* que categoriza os modos ficcionais quanto à importância do enredo ou tema, quanto à posição do poeta (narrador), ou ainda quanto à força de ação do herói ou postura do poeta, que podem transitar do mítico ao irônico de forma circular.

---

<sup>7</sup> FRYE, Northroph. *Anatomia da crítica*. São Paulo : Cultrix, 1978

Desse modo, se a fortuna crítica de *Cavaleiro andante*, de Almeida Faria aponta preferencialmente para o estudo do mito sebástico, ela também desvela a permanência do autor responsável por importantes rupturas da narrativa portuguesa desde o momento que, com *Paixão*, introduz o “novo-romance” em Portugal. Como diz Maria de Lourdes Netto Simões, ela quebra a tradicional narrativa portuguesa, herdeira de Eça de Queirós, ao romper com a narrativa linear, e apresentar uma técnica fragmentária, onde a obra não começa nem acaba e dá margem a que o próprio leitor a reorganize não tendo, por conseguinte, de começar no capítulo X (se há) e terminar no Y. Constata-se assim a total quebra de limites cronológicos<sup>8</sup>.

Esta dissertação estrutura-se em dois capítulos mais uma Introdução e uma Conclusão. O primeiro capítulo, denominado *Das origens do romance ao romance epistolar*, subdivide-se em quatro itens que pretendem focalizar a formação do gênero romanesco, a definição de romance epistolográfico. Já o segundo capítulo, *Novos olhares para a escrita portuguesa*, centra-se na retomada da história de Portugal e na construção da nação e da identidade portuguesa, relacionando-as com a obra de Almeida Faria, *Cavaleiro andante*, e

---

<sup>8</sup> SIMÕES, Maria de Lourdes Netto. *Narrativa portuguesa em processo de fragmentação*. Petrópolis:Vozes, 1975.

procurando, então, revelar por que ela é inovadora, pluridiscursiva e como nela se constrói a identidade cultural portuguesa.

**1 DAS ORIGENS DO ROMANCE AO ROMANCE  
EPISTOLAR**



### 1.1 Um gênero em estudo: o romance

Constitui um saber tácito a preocupação dos estudiosos da Teoria da Literatura com as questões que remetem à formação do romance enquanto gênero, às suas características, bem como as discussões fomentadas por elas. Nessa perspectiva, objetivando traçar um recorte teórico, justificado pelas dimensões deste trabalho, serão abordados os estudos de Georg Lukács, Mikhail Bakhtin e, mais modestamente, Real Ouellet, uma vez que o pensamento desenvolvido por esses autores, sobretudo Lukács e Bakhtin, permite delinear a noção de romance.

De acordo com Mikhail Bakhtin, o estudo estilístico do romance só tem início no século XIX, pois o classicismo dos séculos XVI e XVII não o considerava como um gênero poético independente, relacionando-o aos gêneros retóricos mistos<sup>9</sup>. Dessa forma, o interesse pelas questões que viriam a compor uma teoria do romance, nesse período, sobretudo as questões de composição temática, torna-se latente apenas na segunda metade do século XIX.

No início do século XX, aportam alguns trabalhos importantes sobre o estudo do gênero romanesco, entre eles os desenvolvidos por

---

<sup>9</sup> BAKHTIN, M. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: HUCITEC. 1998, p. 363.

Georg Lukács<sup>10</sup> (1885–1971), autor da obra *A teoria do romance* (1916), considerada um clássico nos estudos da narrativa contemporânea. Na abordagem proposta pelo autor, o romance é referido com um conceito amplo, cuja origem está identificada com os atributos da modernidade, dado que é o gênero literário mais típico da sociedade burguesa. Assim, mesmo que existam referências de obras na Antiguidade, na Idade Média e no mundo oriental que apresentam algumas semelhanças com o romance, os seus traços característicos só são ressaltados quando ele se torna expressão da sociedade burguesa. De acordo com Lukács, o romance busca uma analogia entre o mundo em que a obra surge e o mundo nela representado, refletida no herói problemático. Segundo Lukács:

O romance é a epopéia de um tempo em que a totalidade extensiva da vida já não é dada de maneira imediata, de um tempo para o qual a imanência do sentido à vida se tornou problema, mas que, apesar de tudo, não cessou de aspirar à totalidade.<sup>11</sup>

Nesse sentido, o romance dá forma ao mundo criado pelos homens, salientando suas incertezas e problemas. O teórico ressalta que os heróis romanescos estão sempre questionando e buscando, mas essa busca não tem fim específico porque o homem está lançado à sua própria sorte, solitário, num mundo contingente e fragmentado. No romance, a totalidade é rompida. O herói romanesco possui uma

---

<sup>10</sup> LUCKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. Lisboa: Presença, s/d.

<sup>11</sup> LUCKÁS, Georg. Op. cit., p. 55.

essência significativa, ligada a condições históricas em que esta estrutura surgiu. É um herói positivo e negativo que possui os seguintes traços característicos: a melancolia, a ironia e a demonização<sup>12</sup> (1966, p. 50). As idéias de Lukács remetem a uma tipologia do romance, cujo parâmetro é sempre relacional: indivíduo-sociedade, idealização-ação, alienação-compromisso. Ele divide o gênero em quatro tipos fundamentais: o romance do idealismo abstrato, em que o foco é a ação centrada no mundo exterior, e a consciência do herói é simples demais para a complexidade do mundo; o romance psicológico de herói passivo, cuja alma não se adapta ao mundo; e o romance pedagógico da renúncia consciente.

Durante alguns séculos, apenas as classes altas podiam ter acesso a livros, pois as classes menos favorecidas pela impossibilidade financeira, pela deficiência de luz à noite, pela falta de bibliotecas etc. eram impedidas de desenvolver a leitura e ter acesso ao conhecimento. Esses fatores sociais e econômicos são importantes na determinação do sucesso de um gênero literário e na seqüência da sua evolução.

Tangenciando o problema, Mikhail Bakhtin aponta para outras questões. Segundo o autor, o romance é o "único gênero que ainda está evoluindo no meio de gêneros já há muito formados e

---

<sup>12</sup> Atribuir características demoníacas, ou influências maléficas, a alguém ou alguma coisa.

parcialmente mortos”<sup>13</sup>. Na época da supremacia do gênero romanesco, quase todos os outros gêneros literários romancizaram-se: “o romance admite introduzir na sua composição diferentes gêneros, tanto literários, como extraliterários”<sup>14</sup>. Nessa perspectiva, Bakhtin aponta para alguns gêneros que exercem um papel estrutural importante no romance, podendo determinar a estrutura do conjunto, tais como: a confissão, o diário, o relato de viagem, a biografia, as cartas.

Na obra *Questões de Literatura e estética: a teoria do romance* (1993), Bakhtin apresenta os três tipos fundamentais de romance, iniciando já na antiguidade: o romance de aventuras e de provações, chamando-o de romance “grego” ou “sofista”, desenvolvido no século II-VI; o romance de aventuras e de costumes, relacionadas com as obras *Satiricon*<sup>15</sup> e *O asno de ouro*<sup>16</sup>. O terceiro tipo é o romance biográfico que exerce grande influência “tanto sobre o desenvolvimento das formas da literatura européia, como sobre o romance”<sup>17</sup>. O teórico russo também salienta os romances de cavalaria, o romance idílico e o romance burguês.

---

<sup>13</sup> BAKHTIN, M. Op. cit., p.398.

<sup>14</sup> BAKHTIN, M. Op. cit., p.124.

<sup>15</sup> PETRÔNIO. *Satiricon*. São Paulo: Martin Claret, 2001.

<sup>16</sup> APULEIO, Lucius. *O asno de ouro*. Porto: Europa-América, 1990.

<sup>17</sup> BAKHTIN, M. Op. cit., p. 262.

Para Bakhtin, o romance nasceu e se desenvolveu no meio de um conflito complexo e secular de culturas e línguas, que somente um gênero que está evoluindo pode compreender a evolução. O romance tornou-se a principal personagem do drama da evolução literária na era moderna, precisamente por ser ele quem expressa as tendências evolutivas do novo mundo. Ele antecipou muito e ainda antecipa a futura evolução de toda a literatura. Deste modo, tornando-se o senhor, ele contribui para a renovação de todos os outros gêneros <sup>18</sup>.

Bakhtin salienta que o "romance se formou e se desenvolveu precisamente nas condições de uma ativação aguçada do plurilingüismo exterior e interior" <sup>19</sup>. Essa é a diferença entre o romance e os outros gêneros literários. Além disso, como salientam Roland Bourneuf e Réal Ouellet<sup>20</sup>, o romance tem o poder de assimilar outros gêneros. Para eles, o romance não apenas incorpora quase todos os outros gêneros, como utiliza também outras ciências e artes, como a Filosofia, a Psicologia, a Sociologia, a Pintura, a Música e a História, para "dar conta das suas transformações, seguir e explicar a sua evolução"<sup>21</sup>. O gênero romanesco tem, portanto, caráter aberto, permitindo trocas recíprocas e importantes para a literatura, como a

---

<sup>18</sup> BAKHTIN, M. Op. cit., p. 400.

<sup>19</sup> BAKHTIN, M. Op. cit., p. 405.

<sup>20</sup> BOURNEUF, Roland ; OUELLET, Réal. *O universo do romance*. Coimbra: Almedina, 1976.

<sup>21</sup> BOURNEUF, Roland ; OUELLET, R. Op. cit., p.5.

junção da literatura e a história. Em *Romance Histórico* (1937)<sup>22</sup>, Lukács reflete sobre isso, discutindo o papel das grandes personagens históricas nos relatos romanescos. Apresentando suas idéias sobre o Romance Histórico, afirma:

(...) pouco importa, pois, no romance histórico, a relação dos grandes acontecimentos históricos; trata-se de ressuscitar poeticamente os seres humanos que figuram nesses acontecimentos. O importante é procurar a vivência dos móveis sociais e individuais pelos quais os homens pensaram, sentiram e atuaram precisamente do modo em que ocorreu na realidade histórica <sup>23</sup>.

Acompanhando a trajetória da narrativa histórica ao longo dos anos, percebe-se que esse tipo de narrativa passou por grandes transformações, buscando reescrever a história com uma percepção diferenciada. No século XX, a produção ficcional de temática histórica recebeu importantes influências da Nova História e dos Estudos de Gênero que apresentam uma narrativa mais centrada no discurso das minorias. No final do século XX, o questionamento da literatura se ampliou e aprofundou, a partir da preocupação com a representatividade das minorias. Observando essas idéias, depois do ativismo político da década de 60, nos Estados Unidos, percebe-se o espaço criado para o questionamento da prática acadêmica literária, provocando uma revisão da representação das minorias. Surgem, neste momento, os estudos que apresentam novas maneiras de se

---

<sup>22</sup> LUCKÁCS, G. *Le roman historique*. Paris: Petite Bibliothèque Payot, 1965.

<sup>23</sup> LUCKÁCS, G. Op. cit., p.4.

pensar o mundo e o homem, abrindo caminhos para a tomada de consciência.

## **1.2 A história e a evolução do romance<sup>24</sup>**

Durante muito tempo, história e literatura apresentavam-se como ser único e indistinto, pois, em termos absolutos, dizia-se que tudo era história. No século XIX, pelo menos até que Leopold Ranke colocasse as bases da “história científica”, a literatura e a história possuíam a mesma função: narrar a experiência e o acontecido, com objetivo de orientar e elevar o ser humano. Num longo processo de tomada de consciência, o homem volta-se para conhecimento de sua existência social, e, assim, as duas disciplinas diferenciaram-se, singularizaram-se e especializaram-se.

Na Antiguidade, discutindo a diferenciação entre história e literatura, Aristóteles propõe que a poesia é mais filosófica e mais elevada do que a história, pois apresenta o geral e, a última, o particular. Ele lembra que a literatura produz um passado possível e não real, pois não representa fatos ou situações particulares. Lentamente, o processo de autonomização entre a história e a literatura aprofunda-se.

---

<sup>24</sup> A revisão sobre gênero romanesco foi realizada a partir das proposições de Vítor Manuel de Aguiar e Silva e Ian Watt. SILVA, Vítor Manuel de Aguiar. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina, 1969. WATT, Ian. *A Ascensão do Romance - Defoe, Richardson E Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

Na Idade Média, surge, na Europa, a palavra romance que identificava a língua corrente que resultava da progressiva transformação do latim vulgar do período anterior, também designava composições literárias de caráter narrativo e escritas em versos recitados por menestréis e trovadores. Esses romances eram chamados de épica medieval e constituíam-se por enredos complicados, conceitos idealistas e aristocráticos pouco marcados pelo realismo. Nesse período, o romance apresenta duas tendências básicas: os romances de cavalaria e o sentimental. No início do Renascimento, surge o romance pastoril que é uma variação do romance sentimental. Todas essas formas que revelam os acontecimentos humanos, sem compromissos com o relato do passado e conscientes do caráter figurativo da arte, desaparecem junto com a Idade Média, dando lugar a novo gênero romanesco. Essa nova forma, mesclada de humor, ironia e simplicidade, começa a alcançar êxito, e a Igreja Católica coloca-as no Index (lista de livros proibidos). Foi o que aconteceu com *Lazarillo de Tormes*, que só foi conhecido através de publicações clandestinas quase um século depois e, então, foram superadas pela obra *D. Quixote*, de Miguel Cervantes, a qual se torna, então, marco inicial do novo gênero romanesco.



No século XVII, o romance não alcança grande prestígio, sendo considerado como obra para leitura dos “espíritos frívolos” e endereçada principalmente às mulheres. Lentamente o romance vai se desenvolvendo e atingindo as novas gerações de leitores, formadas nos valores burgueses triunfantes, após a Revolução Francesa. Principalmente na Inglaterra surgem escritores voltados para o realismo cômico e crítico. Entre esses se destacam Defoe (*Moll Flandres*, de 1722); e Fielding (*A história de Tom Jones*, de 1749). Torna-se, assim, o romance, a principal forma de entretenimento, os leitores apreciando o amplo painel da vida cotidiana pintada por muitos autores. Na mesma época em que Defoe e Fielding publicam seus romances, o Irlandês Swift lança o livro *As viagens de Gulliver* (1726), que é uma sátira feroz contra a sociedade.

Na segunda metade do séc. XVIII, o romance se consolida na França e por toda a Europa. Dessa época, são as obras *A nova Heloísa* (1761), de Rousseau, *Werther* (1774), de Goethe e *As ligações perigosas* (1782), de Choderlos de Laclos, as quais se transformaram em sucessos editoriais, atestando a supremacia dessa forma literária.

É no século XIX, entretanto, que o romance alcança o seu apogeu literário. As fontes primárias de pesquisa informam que na era napoleônica (1799 – 1815), foram publicadas aproximadamente

quatro mil romances, o que revela a grande recepção popular do gênero. No período romântico e no Realismo, o romance torna-se a forma literária mais importante porque consegue representar os múltiplos aspectos do homem e do mundo. Surgem diferentes tipos de romance, como: romance psicológico, romance histórico, romance de análise e crítica da realidade social. Esse variado número de formas dá ao romance grande representatividade.

A partir de 1850, quando surge Flaubert, Zola, Dostoievski, Tolstoi, Eça de Queiros, Conrad e Machado de Assis, entre outros, o gênero romanesco atinge grande sucesso. Nessa época, as técnicas narrativas tornam-se mais requintadas, aprofundam-se as experiências humanas e as visões de mundo são ampliadas, tornando-se a mais aberta das formas literárias.

No século XX, alguns historiadores literários anunciam a morte do romance, que seria substituído por formas visuais de expressão como o cinema e a televisão. Entretanto, isso não acontece e o romance continua vivo, abordando novos temas e revestindo-se de novas maneiras de representação ficcional da realidade. O romance sofre transformações (para as quais Lukács<sup>25</sup> já aponta, quando comenta, por exemplo, o romance naturalista e o do pós-guerra), perdendo o vigor que lhe advinha da crença na possibilidade de

---

<sup>25</sup> LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. Lisboa: Presença, s.d.

figuração realista do passado, como passo decisivo para a compreensão e resolução dos conflitos do presente, e perdendo a fé na dialética interna que garante organicamente o processo de evolução. Entretanto, nesse momento, quando a fé historicista sofre abalos, a imagem da Europa como berço da civilização já está consolidada entre os europeus e povos colonizados, ou seja, as grandes narrativas das nações européias já haviam consolidado uma identidade.

Segundo Aguiar e Silva, nas evoluções das formas literárias durante os últimos três séculos, o desenvolvimento e a crescente importância do romance amplia continuamente o domínio de sua temática, interessando-se pela psicologia, conflitos sociais e políticos, ensaiando constantemente novas técnicas narrativas e estilísticas, o romance transformou-se, no decorrer dos últimos séculos, mas sobretudo a partir do século XIX, na mais importante e mais complexa forma de expressão literária dos tempos modernos.

De mera narrativa de entretenimento, sem grandes ambições, o romance volveu-se em estudo da alma humana e das relações sociais, em reflexões filosóficas, em reportagem, etc. O autor adquire prestígio, tendo um público vasto e influência nos seus leitores. Nesse contexto, o romance vem a ser considerado uma forma literária relativamente moderna (p. 253-254).

No que tange ao “fazer literário”, Bourneuf e Ouellet sublinham que escrever um romance constitui-se em um modo de conhecimento da linguagem, por vezes um pretexto para a teoria. Em 1965, uma revista<sup>26</sup> publicou um levantamento feito com pessoas de bom nível cultural, acerca da sua concepção de romance: ele deve contar uma história, conter ação, apresentar situações variadas, criar heróis, contar a história de um destino. Nesse sentido, os teóricos franceses afirmam que o romance enquadra-se nas características do romance do século XIX. O leitor quer mudanças na narrativa, diferenciando-se da rotina, ou seja, deve mostrar um amor sem limites, uma aventura, a riqueza, etc. Então, dizem os dois pesquisadores, “se lê romances para compensar certas lacunas da experiência”<sup>27</sup>. O leitor encontra ali comportamentos que lhe interditam as censuras da sociedade ou da moral: satisfação da sexualidade, poder e riqueza, existência a margem das leis, logo uma vaidade mais rica em experiências difíceis de realizar. A leitura dos romances liberta-nos e, portanto revela-nos, no sentido de que dá forma aos nossos medos e aos nossos desejos. O romance aproxima o leitor, o narrador e a personagem, tendendo a fazê-los coincidir numa consciência comum.

O romance evolui na medida em que a própria humanidade muda e se diversifica cada vez mais:

---

<sup>26</sup> MARISSSEL, André. Que veulent les lecteurs de romans? In *Revue de Paris*, maio de 1965, p. 88-93.

<sup>27</sup> BOURNEUF, R.; OUELLET, R. Op. cit., p. 23.

(...) as almas já não são da mesma têmpera por todo o lado: os seus móveis variam como os climas; o que é admirado num sítio mal é lido num outro; aqui, tudo se predispõe em favor da sociedade e da sociabilidade; as coisas essenciais juntam-se aos recreios da vida; ali, o interesse pessoal, só, decide tudo; o que excita a emulação e o encorajamento, um pouco mais longe apenas inspira a inveja; os princípios de moral variam como os lugares e a alma muda de natureza com o tempo<sup>28</sup>.

Assim, o romance, a partir da aproximação entre autor, leitor e personagem, promove a projeção do leitor dentro da ação da narrativa ou a projeção de suas expectativas. Isso acontece porque o romance está vinculado à realidade através do tempo, do espaço e das ações. O narrador articulando bem esse conjunto é que vai prender a atenção do leitor no enredo (na história).

O jogo proposto por essa aproximação é fomentado, em grande medida, pela descrição que, no interior da narrativa, é um elo de comunicação entre autor e leitor. O olhar descrito com que Bakhtin trabalha é um conceito temporal. Significa que o autor-criador está à frente, espacialmente de fora e temporalmente mais tarde do que o herói. É o excedente de visão, no tempo e no espaço, que dá sentido estético à consciência do outro, que lhe dá forma e acabamento que não podem ser vistos na estrita solidão de nossa voz. Quando, em *Bolor (1968)*, romance de Augusto Abelaira, Humberto, homem casado com Maria dos Remédios num segundo casamento,

---

<sup>28</sup> BOURNEUF, R.; OUELLET, R. Op. cit., p. 160.

anteriormente fora casado com Catarina que morrerá, escreve seu diário, ele é um outro; ele é o olhar exotópico que dá acabamento estético ao Humberto herói - é o excedente de visão, no tempo e no espaço, que dá sentido às lembranças. Na obra de Abelaira, a voz do autor-criador se consubstancia na voz do Humberto, garante o olhar de fora, que dá sentido e consistência estética à personagem responsável pela escrita do diário. Bakhtin diz "posso toda a vida do outro fora de mim e é aí que começa o processo estético significativo em cujo fim o outro se encontrará fixado e acabado numa imagem estética significativa"<sup>29</sup>. Essas palavras parecem representar com exatidão o processo criativo de *Bolor*. É justamente o escritor quem cria a partir de sua cosmovisão e de situações vividas, lidas e sentidas por ele, vinculando a história do romance com o mundo real.

Segundo Lukács<sup>30</sup>, o romance é a forma da aventura do valor próprio da interioridade; seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar a sua própria essência. Mostrando-se livre em sua relação com Deus, Bourneuf e Ouellet<sup>31</sup> afirmam que o romance soube fazer-se multiforme e onipresente na vida cotidiana.

---

<sup>29</sup> BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 121.

<sup>30</sup> LUCKÁCS, G. *Teoria do romance*. Lisboa: Presença, s/d.

<sup>31</sup> BOURNEUF, R; OUELLET, R. Op. cit.

### 1.3 Estrutura do romance e discurso romanesco

Neste estudo, o ponto de partida para a compreensão da estrutura e do discurso romanesco encontra-se em Bakhtin, por analisar as instâncias de raízes estruturais em suas obras e, principalmente em *Estética da Criação Verbal*<sup>32</sup> e *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*<sup>33</sup>. Nessas obras, apresenta conceitos básicos e aprofunda questões de natureza filosófica. Procura-se extrair da proposição teórica do autor russo os elementos básicos que, conforme a estética bakhtiniana, constituem o romance: autor, leitor, narrador e personagem.

Para Bakhtin, o autor criador ou o sujeito histórico criador não é uma instância narrativa, o narrador sim é uma instância componente da obra estética. Enquanto o leitor aparece como ouvinte e, nas palavras do teórico russo, exerce influência crucial em todos os valores da obra. Pensando isso, Bakhtin extrapola as definições que se conhecem sobre essas três instâncias. De fato, ele propõe uma tipologia que se apóia na natureza da linguagem literária. Ele não pretende apresentar uma classificação neutra de estruturas, ou de definições intrínsecas de formas lingüísticas, mas substancialmente

---

<sup>32</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

<sup>33</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: teoria do romance*. São Paulo: UNESP/HUCITEC, 1990.

pretende mostrar a relação viva entre uma consciência e outra consciência.

Quando ele pensa a personagem, o narrador e a relação entre esses elementos, reflexiona sobre duas consciências que não coincidem, que se aproximam ou se afastam numa relação viva, e em grande parte irregular entre uma consciência e outra.

A linguagem romanesca pondera o teórico, revela o outro da mesma forma em que revela o eu. Bakhtin discute a questão do sujeito, mostrando que o eu é um sujeito que está vivo, que respira e que fala; falar do outro é dar voz ao outro, é mais que isso, mostrar que um sujeito está ligado ao outro e só pode ser definido por ele num caminho de mão dupla. Com isso, o romance aparece com uma força e uma clareza muito grande e ganha estatuto e dimensão que reduzem, a nada, o lugar comum, e por várias décadas tem cantado a morte do romance. A valorização do romance, para Bakhtin, está relacionada com a compreensão de uma linguagem romanesca que está em permanente diálogo e troca com a linguagem viva e acabada da vida cotidiana.

Destacam-se nos conceitos bakhtinianos, as noções de plurilingüismo, dialogismo e hibridismo. A primeira define o gênero



romanesco pelo conjunto de linguagens que forma o seu discurso, manifestando-se de variadas formas.

Para análise do discurso narrativo, também se vai apoiar nas proposições de Genette sobre narrativa, discurso e enunciação, chegando-se à discussão do tempo, do modo e da voz. Na categoria tempo, pretende-se observar o tempo da narrativa e da história com base nas seguintes relações: ordem, que são as relações entre a ordem temporal e a ordem pseudo-temporal, ou entre a sucessão dos acontecimentos na diegese e sua disposição na narrativa; duração, as relações entre a duração variável dos acontecimentos diegéticos e a pseudo-duração dos acontecimentos da narrativa (extensão do texto): relação de velocidade e freqüência, que são as relações entre as capacidades de repetição da história e as da narrativa.

#### **1.4 Romance epistolar**

A ficção recorre a estratégias narrativas que privilegiaram a busca pelo individual que se diluiu no coletivo, do privado que se escondeu por trás do público. Para isso, vale-se, por exemplo, da carta que pode ser entendida como uma “prova material mais direta da vida interior de seus autores”<sup>34</sup>, por conter a “experiência cotidiana do indivíduo [que se] compõe de um fluxo incessante de

---

<sup>34</sup> WATT, Ian. *A ascensão do romance: Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p.166.

pensamentos, sentimentos e sensações”<sup>35</sup>. Para Ian Watt, a estrutura epistolar se mostra um artifício que constrói a ação momento a momento, não se prendendo a determinada memória a que se retorna para presentificá-la. Desse modo, o método epistolar leva o escritor a produzir algo aceitável como a transcrição espontânea das reações subjetivas dos protagonistas aos fatos na medida em que estes ocorrem e, assim, romper com a tendência clássica da seletividade e da concisão [...]. Pois, se os fatos são lembrados muito depois que ocorreram, a memória desempenha uma função mais ou menos semelhante, retendo apenas o que levou a uma ação importante e esquecendo o que foi transitório e malogrado<sup>36</sup>.

O romance epistolar torna possível que o leitor se aproxime mais da subjetividade das personagens, e o autor textual, quando elabora o que as personagens poderiam escrever em determinadas circunstâncias, traz para a ficção a correspondência informal, cujo objetivo era partilhar seus pensamentos e atos cotidianos com seus destinatários. Por conseqüência, a carta ,como estratégia narrativa, revela o que há de mais íntimo, o espaço privado é exposto, desvendando os segredos de um eu singular.

---

<sup>35</sup> WATT, Ian. Op. cit., p. 166.

<sup>36</sup> WATT, Ian. Op. cit., p.167.

Andrée Crabbé Rocha<sup>37</sup>, dizendo que a carta é um meio de um sujeito comunicar-se por escrito com o semelhante, com o outro. Sua finalidade, portanto, é acabar com a solidão; daí, escreve-se para não estar só, ou para não deixar só e, segundo a professora conimbricense é também “lição de fraternidade, em que as palavras substituem os atos ou gestos, vale no plano afetivo como no plano espiritual<sup>38</sup>.” Ainda falando sobre a epistolografia, a referida autora vê que “substituto da presença corpórea, a correspondência será mais assídua em se tratando de pessoas que se ausentam”<sup>39</sup>. Ao mesmo tempo, as cartas apresentam dêiticos temporais e espaciais que situam o sujeito que escreve num local e em determinado tempo.

O interesse pela escrita epistolar, sobretudo no que remete aos estudos literários, tem sido reavivado de forma constante. Marco Antônio de Moraes<sup>40</sup> escreve um artigo em que destaca essa tendência: “a correspondência tem um caráter privado, que vem desencadeando grandes interesses na área da edição”. Nessa perspectiva, ele enfatiza três linhas de estudo: a primeira, centrada na recuperação de dados de testemunho, trabalha com a carta considerando principalmente, sua ordem biográfica, o levantamento

---

<sup>37</sup> ROCHA, Andrée Crabbé. A epistolografia em Portugal. Coimbra: Almedina, 1965.

<sup>38</sup> ROCHA, Andrée Crabbé. Op.cit., p.13.

<sup>39</sup> Idem.Ibidem p. 14.

<sup>40</sup> Ciência e cultura. V. 59. N 01. São Paulo. Janeiro/Março. 2007.

que faz de determinados períodos, o objeto de arquivo de criação. No primeiro caso, são abordados dados relativos à vida social, política e sentimental do artista, o que permite ao leitor perceber de forma mais íntima o processo de criação da obra. No segundo caso, a carta possibilita fazer um levantamento da movimentação artística de um determinado período, apresentando elementos importantes para determinação de um momento estético. O autor ressalta o gênero epistolar como “arquivo da criação”, em que se encontram fixadas a gênese e as diversas etapas de elaboração de uma obra artística.

Em termos gerais, é possível definir o romance epistolar como um conjunto de textos escritos em forma de carta, as quais podem ser endereçadas a uma pessoa real ou fictícia. Nesse sentido, a epistolografia direciona-se tanto ao modo literário, quanto ao cultural, político e social, constituindo sua escrita a expressão verbal de um espaço autobiográfico reavivado pelos estudos literários. Sendo um meio de comunicação por escrito, a carta representa uma comunicação manuscrita ou impressa destinada a uma pessoa ou a várias, podendo ser do viés da literatura, “uma composição poética”.

Segundo Silva<sup>41</sup>, há um espaço entre a carta enquanto objeto que separa quem a escreve daquele a quem se destina. Existe também, em torno dela, uma camada de subjetividade do autor, na

---

<sup>41</sup> SILVA, Manuela Parreira da. Posfácio. In: PESSOA, Fernando. *Correspondência: 1905-1922*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p.479-490.

medida em que o sujeito que a escreve insere no seu enunciado todas as suas características em linhas subjetivas, que o tornam presente para aquele que as lê.

Ao reunir as diferentes posições sobre romance epistolar e sobre correspondência, podemos concluir que, de modo geral, as cartas obedecem a algumas normas: a troca epistolar busca a aproximação de indivíduos distantes; ela substitui a presença do sujeito, trazendo lembranças, afetos, experiências, etc, e alimenta de informações inéditas o que é narrado; relata ainda de que forma o autor se relaciona com o mundo e de que maneira sua consciência se desenvolve. Tais normas facilitam o estudo desse gênero, pois possibilitam ao pesquisador seguir algumas linhas: a relação do autor com os outros, e o momento histórico, cultural e social de que participam. Na obra de Almeida Faria, destacamos esse aspecto. O momento histórico, cultural e pessoal é discutido por homens e mulheres que se encontram fora de Portugal.

A carta não tem apenas a função de emitir uma mensagem, ela abrange a questão do tempo, quando situa, datando o período que está sendo escrita; do espaço; quando traz o local ou a direção do local, e o desencadeamento das ações através da comunicação. Todas essas temáticas imbricadas nesses documentos partem da

cosmovisão do autor e são traçadas subjetivamente ou não nas linhas narradas.

No que tange ao aspecto histórico do desenvolvimento do gênero, é significativo o incentivo do humanismo na prática da troca de cartas entre os pensadores e literatos de várias nações. Em Portugal, no período renascentista, um número considerável das epístolas conservadas eram escritas em verso. Muitas cartas de escritores direcionadas para os seus pares podem ter ou não valor literário, e sofrem uma estreita ligação ao universo pessoal e vivido por eles. Ao longo dos séculos XVII e XVIII, a epistolografia atingiu o seu auge através do desenvolvimento do romance epistolar.

No que concerne à obra de arte, segundo Aguiar e Silva<sup>42</sup>, a troca de cartas feita por personagens romanescas é uma técnica instigante. No século XVIII, esta forma teve um grande desenvolvimento com a contribuição de autores como Richardson, Smollett, Goethe, Rousseau, Laclos, etc. Contudo, no século XIX, essa técnica entra em decadência. Percebendo essa tendência, Balzac enfatiza, no prefácio do romance *As memórias de duas jovens desposadas* (1842), que este modo tão verdadeiro do pensamento, sobre o qual repousou a maior parte das ficções literárias do século

---

<sup>42</sup> AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1969.

XVIII, se transformara em coisa bastante desusada há quase quarenta anos (1842).

A epistolografia não abrange a parte narrativa e a descritiva do romancista, pois são as personagens, pela suas próprias vozes, argumentando em primeira pessoa e no presente, que vão desencadeando a ação à medida que ela vai se desenvolvendo. No romance epistolar, há um processo minucioso da personagem, ela tem que ter muita atenção em tudo que ocorre no enredo, "é um diário íntimo" (p. 295). Há diversas modalidades nessa técnica. Assim, é possível, no romance, existir uma só voz; uma só personagem que se dirija a um único destinatário, ou uma personagem que se dirija a várias outras personagens, ou ainda diversas personagens que se correspondam. Essas cartas podem obter respostas ou não, o que pode tornar o romance um solilóquio.

Entretanto, segundo Rocha<sup>43</sup>, a carta também se constitui pelo destinatário: "não se escreve aos mortos: a carta implica a presença viva de quem a recebe, como de quem a redige". Mas essa relação entre remetente e destinatário pode perfeitamente ser ficcional. O escritor ficcionaliza essa presença.

---

<sup>43</sup> ROCHA, Andrée Crabbée. *A epistolografia em Portugal*. Coimbra: Almedina, 1965. p. 53.

O epistológrafo escolhe os termos que farão a sua comunicação e a forma como esse texto será construído, imbuído da sua verdade e da sua individualidade. Há a escolha da linguagem que pode estar no plano subjetivo, codificado, explícito, metafórico, etc. Pois ele, o autor, conhece o seu destinatário, e através da linguagem estabelece o grau de afinidade entre ambos.

O mais interessante é pensar que cada personagem tem traços psicológicos diferentes, estruturas de vida diferentes, tanto no que remete ao âmbito cultural quanto ao âmbito social. Essas personagens podem morar em lugares ou até mesmo em países diferentes, podem divergir quanto aos seus interesses, suas linguagens e a forma como essas linguagens são colocadas no papel, revelando suas inquietudes e alegrias. Esse mundo, protagonizado por cada personagem, é criado por uma única pessoa, o autor, e estruturado numa seqüência lógica que é a narrativa, neste caso a epistolar. Curioso é o trabalho deste escritor que liga essas diferentes vidas, cada uma com uma característica, em um só romance.

O romance escrito na primeira pessoa constitui uma fórmula romanesca muito freqüente, sobretudo na literatura romântica. Há modalidades distintas: o "eu" do narrador se identifica com a personagem central do romance, transformando-se este numa espécie de diário íntimo, de autobiografia ou de memórias; ou o "eu"



do narrador conta e descreve acontecimentos em que tomou parte como comparsa ou de que teve conhecimento. O eu do narrador, ao se confundir com a personagem principal, estrutura geralmente uma narrativa de caráter introspectivo, que concede atenção à análise das paixões, dos sentimentos e dos propósitos do protagonista. Ocorrendo uma espécie de cumplicidade entre o narrador e o leitor, uma relação de simpatia semelhante à que se instaura na vida real, o ângulo de visão que se impõe ao leitor é o do próprio narrador. O narrador é apenas uma testemunha dos acontecimentos, permanecendo, portanto, exterior em relação à interioridade e à motivação profunda dos atos da personagem principal.

Uma técnica diferente consiste em construir o narrador na terceira pessoa. O narrador não utiliza a primeira pessoa, como se estivesse participando da ação, assumindo o romancista as dimensões de um ser onisciente em relação às personagens e aos eventos da obra. O narrador transforma-se num autêntico demiurgo que conhece todos os acontecimentos nos seus íntimos pormenores, que sabe a história da vida de todas as personagens, que penetra no âmago das consciências como todos os meandros e segredos da organização social. A visão deste criador onisciente é panorâmica e total, e o leitor identifica-se com essa visão do romancista. A presença deste autor demiurgo é visível no desenvolvimento de todo o romance.

Em linhas gerais, por sua grande abrangência, não só na literatura como nas outras artes, é muito difícil de delimitar em que consiste o gênero epistolar: assemelha-se ao diário, à confissão, à ficção, ao relato, ao ensaio, etc. Segundo Rocha<sup>44</sup>, a carta comporta tal indefinição por mesclar parcelas de descrição, de doutrina, de diálogo e mesmo, ocasionalmente, de poesia intercalada – podendo se confundir com qualquer outra forma literária.

---

<sup>44</sup> ROCHA, A.C. Op.cit., p.26.

**2 ROMANCE EPISTOLAR PORTUGUÊS:  
UMA NOVA ESCRITA**

## **2.1 Cavaleiro Andante: História Portuguesa, formação da identidade e surgimento de nova literatura**

Almeida Faria é um leitor especial do mundo e, particularmente, de sua nação e da identidade portuguesa. Com o romance *Cavaleiro andante*, evidencia os indícios que demarcam a História de seu país na sua escrita, a partir de observações apresentadas em cada carta que o constitui, as quais apontam para direções determinadas no estabelecimento de significações outras que não aquelas reveladas pela História oficial. Segundo Carlos Reis, é decisiva a contribuição da obra do autor de *Cavaleiro Andante* para a sedimentação e a afirmação criativa da narrativa portuguesa da contemporaneidade. Para entendermos esse contributo, faz-se necessário que retomemos um pouco da História de formação da nação<sup>45</sup> portuguesa.

Sabemos que a península Ibérica se organizou como tal a partir de sucessivas invasões e colonizações desde o século VIII a C. Essas invasões tanto marítimas como terrestres realizadas pelos Cartagineses, Romanos e Muçulmanos, provocavam lutas para estabelecimento e defesa da nacionalidade portuguesa. O domínio muçulmano, entretanto, não conseguiu deter a Reconquista cristã, a

<sup>45</sup> Nação é representada como uma grande família, os membros como irmãos e irmãs da pátria, falando a língua de sua mãe. A família da nação ultrapassa e substitui assim a família do indivíduo, suscitando lealdade e ligações igualmente fortes e intensas. ROUSSEAU, J.J. *Confissões*. São Paulo: EDIPRO, 2008.

qual se encerrou definitivamente sob o comando dos reis católicos Fernando de Aragão e Isabel de Castela, em 1492. Ao longo desse tempo, inúmeras foram as ações que possibilitaram a criação popular dos lugares lendários, a partir da atuação de guerreiros que participaram de combates. Vários reinos cristãos surgiram, nesse momento histórico.

Um deles foi Portugal. D. Afonso Henriques, filho de D. Henrique e D. Teresa, com a interferência do Papa Inocêncio III, conseguiu que o Condado Portucalense fosse reconhecido como reino independente, pelo Tratado de Samora, em 1143. Não era ainda a independência, mas um enorme passo na sua direção. A rigor, Portugal não nasceu do Condado Portucalense a não ser no que respeitou à dinastia reinante e à elite nobre. Foi a união do Norte com o Sul que originou o Portugal que conhecemos, e é em meados do século XIII que deve ser colocado seu nascimento.

Devido às lutas para expulsão dos invasores da península Ibérica, Portugal formou-se num ambiente de guerra que vai influenciar diretamente a organização da sociedade portuguesa. À medida que reconquistavam terras aos mouros, os primeiros reis portugueses encontravam muitas povoações abandonadas e muitas terras devastadas. Como recompensa pela ajuda prestada na guerra, e para povoá-las, defender e fazer cultivar, os reis doavam terras aos

nobres e às ordens religiosas. Formaram-se assim grandes domínios onde o povo trabalhava, o clero e a nobreza enriqueciam.

A sociedade portuguesa do século XIII é, pois, formada por três grupos: nobreza, clero e povo, com direitos e deveres diferentes. Assim, a nobreza e o clero (grupos privilegiados), não pagavam impostos; possuíam extensas propriedades; tinham o poder de aplicar justiça e cobrar impostos; tinham exército próprio. O povo, o grupo mais desfavorecido, executava todo o tipo de trabalho e pagava impostos.

Tal estrutura social permaneceu durante séculos e, um pouco transformada, até o século XX. Nos séculos XV e XVI, ocorrem os desbravamentos e as descobertas e surge também uma nova mentalidade, o Renascimento<sup>46</sup>, precedido por uma série de acontecimentos malignos: a Peste Negra, a Guerra dos Cem Anos e a fome, essa última leva o homem europeu a restaurar o campo e atender ao mercado urbano. Durante os séculos XV e XVI, Portugal tornou-se uma potência mundial econômica, social e cultural, constituindo-se o primeiro e o mais duradouro império colonial de amplitude global.

---

<sup>46</sup> Chamou-se Renascimento à redescoberta e revalorização das referências culturais da antigüidade clássica, que nortearam as mudanças do período em direção a um ideal humanista e naturalista. O termo foi registrado pela primeira vez por Giorgio Vasari já no século XVI, mas a noção de Renascimento como hoje o entendemos surgiu a partir da publicação do livro de Jacob Burckhardt *A cultura do Renascimento na Itália* (1867), onde ele definia o período como uma época de "descoberta do mundo e do homem".

O final do século XVII e a primeira metade do século XVIII assistiram ao florescimento da exploração mineira do Brasil, onde se descobriram ouro e pedras preciosas que fizeram da corte de D. João V uma das mais opulentas da Europa. Essas riquezas serviam freqüentemente para pagar produtos importados, majoritariamente da Inglaterra (por exemplo, quase não existia indústria têxtil no reino e todos os tecidos eram importados de Inglaterra). O comércio externo baseava-se na indústria do vinho e o desenvolvimento econômico do reino foi impulsionado, já no reinado de D. José, pelos esforços do Marquês de Pombal, ministro entre 1750 e 1777, para inverter a situação com grandes reformas mercantilistas. Foi neste reinado que um violento sismo<sup>47</sup> devastou Lisboa e o Algarve, a 1 de Novembro de 1755.

---

<sup>47</sup> Terremoto de Lisboa ocorreu no dia 1 de novembro de 1755, resultando na destruição quase completa da cidade de Lisboa, e atingindo ainda grande parte do litoral do Algarve. O sismo foi seguido de um tsunami - que se crê terá atingido a altura de 20 metros - e de múltiplos incêndios, tendo feito certamente mais de 10 mil mortos (há quem aponte muitos mais). Foi um dos sismos mais mortíferos da História, marcando o que alguns historiadores chamam a pré-história da Europa Moderna. Os geólogos modernos estimam que o sismo de 1755 atingiu a magnitude 9 na escala de Richter . Teve um enorme impacto político e socio-económico na sociedade portuguesa do século XVIII, dando origem aos primeiros estudos científicos do efeito de um terremoto numa área alargada, marcando assim o nascimento da moderna Sismologia. O acontecimento foi largamente discutido pelos filósofos iluministas, como Voltaire, inspirando desenvolvimentos significativos no domínio da teodicéia e da filosofia do sublime. In: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Terramoto\\_de\\_1755](http://pt.wikipedia.org/wiki/Terramoto_de_1755). Acessado em 10 de março de 2008

Por não quebrar a aliança com a Inglaterra e recusar-se a aderir ao Bloqueio Continental<sup>48</sup>, Portugal foi invadido pelos exércitos napoleônicos em 1807. A Corte e a família real portuguesa refugiaram-se no Brasil, e a capital deslocou-se para o Rio de Janeiro, onde permaneceria até 1821, quando D. João VI, desde 1816 rei do *Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves*, regressou a Lisboa para jurar a primeira Constituição. No ano seguinte, o seu filho, D. Pedro IV, era proclamado imperador do Brasil, mantendo-se, no entanto, o império do Brasil e o Reino de Portugal unidos durante cerca de dez anos.

Portugal viveu, no século XIX, períodos de enorme perturbação política e social <sup>49</sup> e só com o Ato Adicional à Carta, de 1852, foi possível o início da política de fomento protagonizada por Fontes Pereira de Melo<sup>50</sup>. No final do século XIX, as ambições coloniais

---

<sup>48</sup> Bloqueio Continental foi a proibição imposta por Napoleão Bonaparte com a emanção, em 21 de novembro de 1806, do Decreto de Berlim, que consistia em impedir o acesso a portos dos países então submetidos ao domínio do Império Francês a navios do Reino Unido da Grã-Bretanha e Irlanda. Com o decreto, buscava-se isolar economicamente as Ilhas Britânicas, sufocando suas relações comerciais e os contactos com os mercados consumidores dos produtos originados em suas manufaturas.

<sup>49</sup> Nessa época, apontam-se: a guerra civil e repetidas revoltas e pronunciamentos militares, como a Revolução de Setembro, a Maria da Fonte, a Patuléia, entre outros movimentos.

<sup>50</sup> Na Regeneração, quando o governo tentava recuperar o atraso em que Portugal vivia em relação a outros países da Europa, através da modernização da administração e do desenvolvimento econômico do país, foi criado um novo ministério, o das Obras Públicas, do qual Fontes Pereira Melo se encarregou, aumentando o número de estradas, construindo o início dos caminhos-de-ferro, que ligava Lisboa ao Carregado, iniciando a construção de outras duas linhas férreas (Vendas Novas e Sintra) e montando a primeira linha telegráfica. A sua promoção das obras públicas ficou conhecida como o fontismo.



portuguesas chocam com as inglesas, o que está na origem do Ultimato de 1890. A cedência às exigências britânicas e os crescentes problemas económicos lançam a monarquia num descrédito crescente, e D. Carlos e o príncipe herdeiro D. Luís Filipe são assassinados em 1 de Fevereiro de 1908. A monarquia ainda esteve no poder durante mais dois anos, chefiada por Manuel II, mas viria a ser abolida em 5 de Outubro de 1910, implantando-se a República.

Com a instauração da República e após vários anos de instabilidade política, lutas de trabalhadores, tumultos, levantamentos, homicídios políticos e crises financeiras levaram o Exército a tomar o poder, em 1926. O regime militar nomeou ministro das Finanças António de Oliveira Salazar (1928), professor da Universidade de Coimbra, que, pouco depois, foi nomeado Presidente do Conselho de Ministros (1932). Ao mesmo tempo que restaurou as finanças, instituiu o Estado Novo, regime autoritário de corporativismo de Estado, com partido único e sindicatos estatais, com afinidades bem marcadas com o fascismo pelo menos até 1945. Em 1968, afastado do poder por doença, sucedeu-lhe Marcelo Caetano. O salazarismo só acaba em 1974, com a chamada Revolução dos Cravos, golpe de estado desencadeado por jovens oficiais do Exército, que de forma adequada e com coordenação eficiente, em 25 de abril de 1974, deram o golpe fatal. A partir de Santarém, Fernando Salgueiro Maia, talvez o mais íntegro daquela

geração dos capitães de abril, à frente de uma tropa de autometralhadoras com um contingente de duzentos e trinta e um (231) homens, invadiu Lisboa, dominou os pontos estratégicos da capital e prendeu os pró-homens do governo. Controlada a situação, foram saudados e recebidos com cravos pela população que acorreu às ruas comemorando a derrota do Salazarismo, o que serviu para nomear o movimento libertador como "A Revolução dos Cravos". No Porto e nas principais cidades, os soldados do Exército tomaram os principais postos e, nas ruas, eram saudados como heróis da Pátria.

Foi então constituída uma Junta de Conciliação Nacional, sob a presidência de Antônio Spínola, sendo Costa Gomes o segundo em comando. Com a Junta de Conciliação, o Estado Novo deixa de existir. Em 15 de maio de 1974, o general Antônio Spínola foi nomeado presidente da República. Sucedeu ao golpe um período de confronto político entre forças sociais e políticas, designado como Processo Revolucionário em Curso, com especial ênfase durante o Verão de 1975, a que se chamou Verão Quente, quando Portugal esteve prestes a cair em novo período de ditadura, desta vez de orientação comunista. Nesse período, antigas colônias em África tornam-se independentes de Portugal.

Em 1976, Ramalho Eanes é escolhido o primeiro Presidente da República eleito por sufrágio universal. Aprova-se uma Constituição democrática e estabelecem-se os poderes políticos locais (autarquias) e governos autônomos regionais nos Açores e Madeira. Entre as décadas de 1940-60, Portugal foi membro co-fundador da NATO, OCDE e EFTA, saindo desta última em 1986, para aderir à União Européia. Em 1999, Portugal aderiu à Zona Euro, e ainda nesse ano, entregou a soberania de Macau à República Popular da China. Desde a sua adesão à União Européia, o país presidiu o Conselho Europeu por três vezes, a última das quais em 2007.

A rápida visão da História de Portugal e da formação da nação portuguesa apresentada permite-nos entender o contexto histórico que encontramos na obra de Almeida Faria. Também serve para, apontando mudanças e agitações que ocorreram no seio da sociedade portuguesa, mostrar que elas nunca irrompem sem que suas marcas se tornem observáveis, sejam em maior ou menor grau de acordo com a significância que exibem e o contexto no qual estão inseridas. Sabemos e a tradição nos mostra que é um equívoco pretender que a arte permaneça indiferente às convulsões de sua época, uma vez que ela (arte), direta ou indiretamente, reflete a vida dos homens que fazem ou que vivem os acontecimentos<sup>51</sup>.

---

<sup>51</sup> As informações sobre a História de Portugal foram retiradas da seguinte bibliografia: SARAIVA, José Hermano. *História concisa de Portugal*. 15ª Ed. Lisboa: Europa-América, 1996; ALBUQUERQUE, Luís de; Ana M.; ALÇADA, Isabel. *Os Descobrimentos Portugueses*. Lisboa: Caminho, 1991; AFONSO, A. Martins. *Curso de História da Civilização Portuguesa*. 2ª edição. Porto: Porto Editora, 1998.

Almeida Faria focaliza a Revolução dos Cravos de 1974, considerando o tempo anterior e posterior a ela e as transformações que tal acontecimento histórico suscitou na comunidade portuguesa e na construção de sua identidade nacional. Destacamos, em torno desse fato, que o romancista lusitano cria uma escrita dotada de um fazer ficcional que dialoga habilmente com a História do seu país. *O Cavaleiro Andante*, diante disso, se constitui como uma fascinante releitura da História Portuguesa e de seus mitos, transpostos para o terreno da criação literária.

Na Literatura Portuguesa da atualidade, há grande gama de textos que podem ser configurados como testemunhos líricos, romanescos e dramáticos dos acontecimentos da Revolução ocorrida em Abril. As manifestações literárias desse contexto transfiguraram o atribulado momento da recente História de Portugal, assumindo a postura de não atuarem como meras representações da Revolução, mas de repensar o percurso que a expressão literária havia tomado até então.

A política salazarista instituiu forte censura ao fazer escritural de gerações de artistas, ocasionando que muitos escritores que possuíam produção literária guardada surgissem, quando da derrocada do sistema repressivo. Os temas e as novas perspectivas criativas descortinadas pela eliminação dos entraves impostos pela

ditadura à atividade artística levam os escritores, com muita originalidade, a alcançar nova percepção da realidade. A obra literária permite intuir a significação do momento histórico tornando necessário o retroceder a esse tempo anterior à Revolução, sob o império da censura.

Somada à censura instituída pelo sistema salazarista, existia ainda a auto censura, isto é, o escritor não podia criar sua obra sem se auto censurar. É o resultado do medo que ele tinha de ter sua obra proibida ou mutilada pelo julgamento prévio da censura. Tal atitude impedia que sua invenção intelectual fosse realizada em seu grau máximo, pois ele próprio sabia que existia a obrigação de adequar o que escrevia a algo exterior ao universo literário e estético. No momento de criação havia, portanto, um efeito castrador.

Os autores desse período foram, entretanto, capazes de criar bases estéticas responsáveis pela renovação literária ocorrida nas décadas de setenta, oitenta e noventa do século XX, marcadas pelo empenho da palavra artística em escapar ao órgão repressivo da censura, surgindo daí um novo estilo de escrita. Integrando esse grupo de autores, Almeida Faria constrói um romance para ser montado pelos leitores, sendo uma obra com uma estrutura totalmente diferenciada, quebrada. Nessa diferente estrutura, está

uma de suas maiores características: a criatividade, encontrando uma nova forma de “dizer”. Distanciando-se das formas tradicionais, precisa-se de um novo olhar para a construção, pois a narrativa aparece quebrada, construída por diferentes vozes. No romance tradicional, as seqüências são correlacionadas, as histórias que se entrelaçam facilmente evidenciam o enredo, diferentemente de uma narrativa totalmente fragmentada, em que cada personagem encontra-se num determinado espaço e expressa claramente seu ponto de vista. Ao mesmo tempo essas pessoas – personagens vão se comunicando e construindo/mostrando elos e suas relações com fatos determinantes da História de Portugal que constroem suas vidas e suas histórias individuais. Fazer correlações e ligações desses níveis até chegar ao todo, até chegar à decifração do romance da Almeida Faria é trabalho árduo. Segundo Maria de Lourdes Simões<sup>52</sup>:

Na busca da significação da obra, o fracionamento da montagem constitui elemento de incontestável relevância. Faz com que o leitor passe também a constituir a partir de todas as possibilidades de contatos entre as partes justapostas. Em conseqüência, portanto, de uma dispersão fragmentada chega à montagem que, sequer, espelha o caótico do mundo<sup>53</sup> (p. 18).

Segundo Fernando Mendonça, em literatura, quando estamos diante de uma estrutura, não cabe a nós decidirmos se é boa ou

---

<sup>52</sup> SIMÕES, Maria de Lourdes Netto. *Narrativa portuguesa em processo de fragmentação*. Petrópolis: Vozes, 1975.

<sup>53</sup> SIMÕES, Maria de Lourdes Netto. Op. cit., p. 18.

ruim. O importante é verificar se essa estrutura é válida, se ela se organiza de acordo com os padrões previstos. Temos que verificar se esse modelo é a linguagem que diz aquilo que pretende. Fernando Mendonça diz:

Toda a obra literária é, antes de qualquer outra coisa, uma linguagem em que não devemos procurar o valor, mas sim a validade<sup>54</sup>.

Toda a narrativa de Almeida Faria é desenvolvida por inúmeras andanças, pois, após a Revolução dos Cravos, os componentes de uma família exilam-se em diferentes países e começam a corresponder-se via cartas. Nessas cartas, encontram-se os relatos da situação política, econômica e social do país. As pessoas vão andando, seguindo suas vidas fora da sua cultura e mantendo-se em contato.

De acordo com Reis<sup>55</sup>, as inovações operacionalizadas pela obra de Faria são identificadas a partir de elementos como rearticular, de forma paródica, gêneros narrativos recuperados do passado ou de zonas antes entendidas como subliterárias; a enunciação de discursos de índole assumidamente intertextual, como processo de incorporação na narrativa de outros textos literários e não literários; a elaboração de engenhosas construções metadiscursivas e

---

<sup>54</sup> MENDONÇA, Fernando. *A literatura portuguesa no século XX*. São Paulo: HUCITEC, 1973, p. 209.

<sup>55</sup> REIS, Carlos. O pós-modernismo e a ficção portuguesa do fim do século XX. In: \_\_\_\_\_. *História crítica da literatura portuguesa. Vol. 9. Do neo-realismo ao Pós-modernismo*. Lisboa: Verbo, 2006, p. 296.

metaficcionais; a concepção da narrativa como um campo propício à problematização e mesmo à deslegitimação de narrativas fundadoras ou identitárias; a reescrita da História sob o crivo ficcional.

## 2.2 Sujeitos em diálogo

Se o romance dá forma ao mundo criado pelos homens, ele também reflete a vida dos homens, o que fazem e como vivem, bem como suas transformações. Almeida Faria soube articular dentro de uma estrutura antiga, o romance, uma forma interna inovadora: um romance epistolar. *Cavaleiro Andante*, último livro da Tetralogia Lusitana<sup>56</sup> pretende desvelar o renascer de Portugal, ao apresentar a saga do clã de latifundiários dos cantares (Alentejo). Toda a trama que se encerra na tetralogia de Almeida Faria é delimitada “por um núcleo doméstico, uma casa fechada sobre si própria numa vila rural habitada por alentejanos”<sup>57</sup>, refletindo sobre o fim do ciclo de poder rural e apontando a idéia de ruptura e de corte com a tradição que ocorre em todo o país. Revela também a crise de identidade do

---

<sup>56</sup> *Tetralogia Lusitana* reúne um conjunto de quatro volumes, vindos a lume entre os anos de 1965 e 1983. Na obra, faz-se eco de um tempo histórico, interposto pelos acontecimentos do 25 de Abril de 1974, em Portugal, lugar simbólico com que o título genérico dos quatro romances que compõem a Tetralogia estabelece uma relação íntima, metafórica e de claro indício de que, entre outras, uma questão identidade nacional se postula. *A Paixão* (1965), *Cortes* (1978), *Lusitânia* (1980) e *Cavaleiro Andante* (1983) enunciam o relato da ficcionalização de uma era em curso que, de modo gradativo, se ampliará a outras temporalidades através de um discurso fragmentário, dominado pela intencionalidade de múltiplos referentes culturais, acabando sempre, contudo, por retomar ou evocar os caminhos de uma memória inicial, o *illud tempus* dos primórdios, para utilizar a expressão de M. Eliade. In: CARMELO, Luís. <http://www.bocc.ubi.pt/pag/carmelo-luis-Tetralogia-Lusitana.pdf>

<sup>57</sup> Ibidem.



próprio país e das ex-colônias aberta pelo gerenciamento de um sistema ditatorial que aumentava excessivamente o valor do passado. De fato, a tetralogia procura revelar a desagregação que ocorre simultaneamente à ampliação do espaço-tempo romanesco. Por isso,

(...) as personagens divergem, cruzam países, continentes, alteridades quase irredutíveis, de tal modo que, no palco final da Tetralogia, pouco mais emergirá que o perfil gasto de Lusitânia, uma terra inteiramente à deriva e a braços com o secreto imobilismo de séculos<sup>58</sup>.

A leitura da *Tetralogia Lusitana* permite-nos observar que Almeida Faria recorre a variados modelos de cronotopo, que se constituem no conjunto de acontecimentos sobre os quais se desenvolve a ação narrativa. Disso são exemplos, na *Tetralogia*, o calendário litúrgico cristão e o desígnio mítico. Podemos dizer que, em *Cavaleiro Andante*, Almeida Faria alcança a consumação mítica, intertextual e onírica, concretizada pela textualização de diferentes sujeitos, através da forma narrativa epistolográfica. O fazer das personagens e a relação tempo/espaço vão estruturar o clã que se desmorona, no romance, com a morte de Francisco, o patriarca. Também as relações entre os outros componentes da família vão mudando, conforme o tempo transcorre.

---

<sup>58</sup> Ibidem.

*Cavaleiro andante* retrata, então, um tempo do governo de esquerda, em Portugal, e termina em novembro de 1975, quando o país consegue inflectir para o socialismo democrático e quando Angola alcançou sua independência. Ele é, pois, escrito e publicado no início de um Portugal democrático e quando, com as independências das colônias africanas, há o fim do Império português. Nesse livro, através de cartas, de fragmentos de diário e de sonhos, estrutura-se a vida de diferentes personagens que constituem a diáspora portuguesa do século XX.

O modo como a produção literária de determinada época vai lidar com a precariedade do sujeito coletivo diante dos aspectos excessivamente violentos de seu percurso histórico não será, deste modo, parte da retórica de um só autor, mas se manifestará, para além de suas intenções, como sintoma de uma vivência que escapa ao seu controle. Assim, como em muitas das narrativas da década de 70, a fragmentação do enredo e da forma da narrativa, em todos os seus aspectos, apresenta-se como uma característica marcante de *Cavaleiro Andante*, cujo mote principal é, como já apontamos, o percurso diaspórico de uma família alentejana.

O remetente e a data são os sinais a guiar um enredo trincado, que se desenrola em pequenos capítulos, cada um correspondendo a uma mensagem - cartas, fragmentos de sonhos e de diário -, os

quais se organizam fora de qualquer seqüência linear, além da organização geral. A narrativa epistolar não deixa espaço para a figura de um único narrador e, na ausência desse, dissemina a narração nas mensagens fragmentárias. Tal aspecto gera uma multiplicidade de vozes que, no entanto, mostram-se entremeadas por um estranho silêncio, intensificado pela impossibilidade de se recuperar, na leitura, a seqüência dos diálogos travados entre as personagens.

Em conseqüência, esse modo de fragmentar a narração acaba por nivelar as personagens de modo a não apresentar um protagonista. Por essa razão, mesmo observando que JC é a personagem mais central e que em torno dela agem todas as outras, não podemos deixar de pensar que elas seriam espectros com um rosto, à primeira vista, mais coletivo que individual. A partir dessa perspectiva, podemos identificar as figuras ficcionais de *Cavaleiro Andante* como tipos quase caricaturas<sup>59</sup>, sendo isso, também, efeito do enredo fragmentário. Por outro lado, a narrativa descontínua parece servir simultaneamente ao desarranjo quando se chocam as características das personagens com os acontecimentos da História de Portugal, pós-Revolução dos Cravos. As personagens do universo diegético são sujeitos distintos, exilados ou não de Portugal, os quais

---

<sup>59</sup> Por exemplo: Marina, mãe sofrida, extremosa, revoltada; JC, jovem apaixonado; André, viajante vagante sem objetivos muito definidos; Arminda, a filha e irmã que se sacrifica pela família, etc.

têm uma única preocupação: contar as transformações que acontecem em Portugal, ressaltando sua vontade de retornar.

Considerando as particularidades dessa narrativa de Almeida Faria, observamos que a fábula centrada, principalmente em João Carlos (JC) relata desde o momento em que ele começa a trabalhar como aviador até o domingo de advento (30.11.1975), quando termina a narrativa com uma carta de Marta a JC:

Este domingo de advento não vem anunciar bons ventos, as perspectivas são muito reduzidas, o desaparecimento deste teu irmão que me era simpático por não acreditar em nada só ou só na vida, ainda, e cujo gesto de ir morrer junto à namorada me comove tanto quanto a própria morte, isso ajuda a tornar o mês mais negativo (p.231).

As personagens JC, André, Arminda, Jô e Tiago (irmãos), Marina (mãe) Marta e Sônia (namoradas) são as subjetividades textualizadas. André parte para o Brasil, em busca de realização e de dinheiro, tem, entretanto, suas ambições interrompidas por um câncer e, ao pressentir a própria morte, parte do Brasil para Luanda, onde morre nos braços de sua noiva, Sônia. Essa é médica e, morando em Angola, está envolvida no processo revolucionário de independência do país africano. Francisco, o patriarca do clã, está morto. Já falecido aparece, muitas vezes, nos pensamentos de Marina:

Se Francisco fosse vivo talvez me sentisse protegida, assim todas as noites receio adormecer, recebo

visitas vis, rostos horríveis ainda hoje tocaram à porta, fui abrir eram três homens, um deles disse que me queriam falar, desconfiei das suas intenções... (p. 41).

Desse modo, a saudade deixada e o temor que Marina sente ante a nova situação política fazem-na entender a desestruturação da família perante todos os problemas sem muita direção. Vivendo em constante medo, Marina não aceita as mudanças que ocorrem no país durante o processo revolucionário e afirma que está viva apenas para cuidar dos filhos menores. Sua rotina diária é de muita angústia em relação ao presente e com as mudanças que ocorrem em seu país durante o processo revolucionário, as quais ela não consegue compreender:

Não sou cega de todo; antes fosse, que me custava menos. Porém ainda me consolam as colinas longínquas na paisagem que do castelo avisto em fins de tarde, das ruínas outrora muralhas dignas, firmes, como eu, quando servia. Para quê? Nem sei. Talvez para viver. Apenas. Para estar viva. Reparo que o meu pensamento anda cheio de antigamentos, outrora, *in illo tempore*, como se não conseguisse fixar de frente o que me cerca, o que me espera (p.26).

Por conseqüência, ela é a representação do passadismo e conservadorismo. Em suas epístolas, conta os efeitos da revolução em alguns grupos abastados e conta episódios da vida na região. Trata das relações entre patrões e empregados e toda a mudança que houve durante os anos através das relações individuais e políticas. Fala de seus sentimentos do tempo passado, presente e

futuro. Mostra-se amarga e deprimida. Discute com a filha Arminda por causa do namorado quando revela um pouco a frustração de seu casamento:

Casei para deixar a casa de bonecas onde minhas irmãs e eu passávamos parte do tempo... (p.72).

Outra personagem é Arminda, irmã de André e João Carlos e amiga de Sónia. Depois de afastar-se da região alentejana, retorna a casa para ficar junto à mãe e aos dois caçulas da família, Tiago e Jô. Nas suas cartas, ela se lembra da mãe e conta da sua operação que quase a levou à morte pela inseqüência de um médico bêbado e sua cumplicidade ao fazer os caprichos da mãe. Há no final um desabafo: culpa a mãe por ter criado um complexo de culpa e fala da sua falta de vitalidade.

Da correspondência que se desenvolve entre as diferentes personagens, destaca-se apenas um propósito: todos desejam retornar a Portugal e principalmente todos querem se reencontrar. No decorrer da história, além de JC, que é personagem central da trama, porque, por meio dele, as demais personagens se deslocam dentro da narrativa, surgem mais dois cavaleiros andantes, quais sejam: André e Jô. As cartas escritas pelos vários sujeitos, o registro dos diários de Marta, os sonhos dos dois meninos Jô e

Tiago confirmam a estrutura fragmentada e polifônica do romance de Almeida Faria.

As cartas, escritas de espaços diversos, ou seja, de pontos narrativos importantes: Portugal (nas cartas de JC, Mariana, Arminda e André); Angola (nas cartas de Sónia) e Brasil (nas cartas de André), também da Itália (cartas de Marta) são dispostas cronologicamente. Isso se deve, muitas vezes, à disparidade entre a carta enviada por um e à presumível resposta de outro. Em países diferentes, as personagens encontram-se em busca da felicidade, mas nunca perdem contato entre si e sua correspondência retrata, ao passar do tempo, um contexto social, político e econômico desses países (Portugal, Itália, Angola e Brasil), ao mesmo tempo em que revela o objetivo comum de todos os missivistas: defender a família.

Na permuta de cartas, há relatos de Portugal (1975), no momento em que o país se encontra parcialmente sob a liderança de governo, em parte, comunista. Num clima de revolução, não há como não haver inúmeras mudanças. A cultura transforma-se drasticamente, as personagens buscam, através dos meios de comunicação, entender o novo contexto, como diz Marta e JC em carta de 18 de novembro, escrita em Veneza:

Continuo a seguir pela televisão e os jornais a nossa revolução em marcha, por vezes tenho pena de não estar nessa Lisboa que se tornou obrigatória escala de celebridade, com Sartre considerando "a revolução portuguesa o acontecimento mais importante destes últimos anos", "possibilidade de transformação radical das pessoas pela liberdade" (p.185).

Almeida Faria, neste romance, pratica a intertextualidade, quando estabelece diálogo com outros textos. Esse diálogo pressupõe um universo cultural muito amplo e complexo, pois implica a identificação e o reconhecimento de remissões a obras ou a trechos mais ou menos conhecidos, sendo um dos textos e autores mais clamados, Camões com os Lusíadas, e Fernando Pessoa com o mito sebastianista. Nas cartas das personagens percebemos o conhecimento de autores consagrados e eruditos que se mesclavam com os ditos populares. Em consequência, o recurso ao intertexto e a referência à cultura popular acentuam o pessimismo que invade os cidadãos portugueses; pessimismo esse que, se ameniza, porque os sujeitos falam de amor e idealizam-no, bem como recorrem à ironia. Com tom irônico, descrevem um Portugal decadente.

O diálogo que se estabelece entre os missivistas conta um pouco da história de João Carlos, durante 20 anos. JC vive uma enorme saudade de Marta, sua namorada, que mora em Veneza; para matar essa saudade, comunicam-se quer por cartas, quer por telefonemas. Ela não quer regressar a Portugal; ele encontra-se



impossibilitado de ir a Veneza por ser responsável pelos seus irmãos mais novos e sua mãe.

Sombrio e habitador de um país luminoso, JC tem 20 anos em Lisboa (...) há quase um ano se separaram, ela não querendo regressar a Portugal, ele sem poder ir ter com ela por causa da mãe e dos irmãos menores... (p. 11).

Um ano após a revolução, JC é admitido em concurso para comissário da Companhia Nacional; com esse emprego, acha que vai poder encontrar mais facilmente Marta. Homem devotado à leitura e à poesia, JC admira também o mar (Oceano Atlântico). A sua criação poética transfere suas mágoas e sua saudade, suas esperanças e crenças. Esse homem, podemos resumi-lo em três amores: Marta, poesia e mar.

As responsabilidades maiores são deixadas para JC, e por elas, ele pauta a sua vida. Sempre preocupado e correspondendo-se com todos, não deixa de reafirmar sua pretensão de encontrar e ficar com Marta. Ele é um homem apaixonado por sua namorada, pela arte: poesia, leitura, e pelos elementos da natureza: o céu, mar, a terra e a brisa. Assim ele escreve de Lisboa, para Marta, em 23 de junho de 1975:

Usas um pretérito lapso ou voluntária verdade, ao afirmares que teu primeiro amor fui eu. Gostaria de continuar a sê-lo mesmo que isso não de ti nem de

mim de todo dependa. [...] penso em ti sem hipótese de voltar a ver-te ainda esse mês (p. 87).

J.C conta a Marta que seu irmão André deseja partir para o Brasil (onde lhe prometem trabalho) e que ele está usando esta viagem como pretexto para logo ir para Angola. Expõe também o quadro cultural português após 25 de abril, especialmente sobre o comportamento de alguns escritores:

Quanto à actual paisagem, desde a minha última carta não sofreu alteração visível: o congresso dos escritores correu, segundo li, com aquele espírito de imitação que caracteriza a nata deste país, o primeiro ministro dando a bênção aos escreventes e escribas comodamente transformados em comportados meninos da escola, protegidos pelo novo pai da pátria...(p.20).

Ao expressar seus sentimentos, faz uma fina ironia relativamente ao papel dos escritores nas transformações propostas pelo processo revolucionário. Fala de seus sentimentos e também das interpretações de Marta. Seus sentimentos, na carta, são relacionados a alguns textos clássicos, aludindo claramente que está a dar mais atenção à família do que a seu egoísmo – prazer do indivíduo em detrimento do coletivo, o que parece caracterizar o comportamento de Marta. Segundo J.C, “tal egoísmo revela um instinto de conservação empedernido” (p. 30).

Marta, por sua vez, revela-se uma mulher forte que persegue seu objetivo, sai de Portugal para Roma, depois Veneza, para

realização profissional. Também quer construir a sua vida junto com JC, mas ele tem que vir ao encontro dela, não mostra vontade de retornar a Portugal, embora muitas vezes seu discurso seja saudosista como percebemos na carta que Marta escreve a JC de Roma, datada de 16 de junho:

O ar está cheio de loendros brancos, brique, cor de barro, bom de olhar mas abafado nestes dias sem vento, sem esse Atlântico que a Lisboa leva os cheiros navais e arejados de mareas e nortadas (p. 61).

Em outra carta a JC, Marta conta sua viagem a Pula com Carlo Ítalo. Descreve a cidade, situando-a geograficamente, relata o encontro com um grupo de árabes que a havia raptado há um tempo. Esse encontro inesperado faz com que saiam antecipadamente e turbulentamente, esquecendo o dinheiro no cofre do hotel:

O Carlo Ítalo afinal nada me explicou daqueles árabes, pelos vistos não muito amigáveis: por enquanto é segredo, mas um dia poderei contar-te tudo, justificou-se a ele a caminho de casa (p.17).

Na missiva, datada 16 de junho, Marta expõe alguns aspectos de Roma, comparando-a com Lisboa. Comenta da saudade que sente de J.C e menciona que está lendo Luisa Sigea. O livro faz lembrá-la do namorado, de sua ausência. Fala da importância da autora e sua admiração, pois ela escrevia num país em que a cultura era quase crime:

Luísa Sigea acho-a admirável não pelos diálogos metaforicamente pornográficos que lhe atribuíram e são bastante afrodisíacos, embora apócrifos como as cartas da lusitana freira Mariana que a gente lia às escondidas na escola, mas pelo lado iluminista estrangeirado de quem considera seu dever entender a infinita variedade do mundo sensível, único dos mundos possíveis de quem começa pelas falas e termina no falo ou vice-versa (p.62) .

A correspondência entre JC e Marta aponta a sua responsabilidade com o amor e fá-los representar o amor na narrativa:

As noites em que devia ter vagueado, vadiado por ruas, bares, discotecas, dançando, bebendo, conhecendo gente fiquei agarrado a poemas de outros séculos e assim fui fiel, ainda que tu não creias. Fidelidade não só a ti, mas a mim mesmo, consolações do desterro. Estas desconsoláveis cartas terminam sempre às voltas com a palavra consolar...(p.55).

André é visto como o último cavaleiro andante de Portugal e cumpre sua função de errante entre o Brasil e Angola. Vem para o Brasil, porque esse país é espaço de utopia natural e da reconstrução de destinos; vai para Angola, país em transe de parturição, com seu destino nacional marcado pelo signo revolucionário, em busca de saúde e para ficar ao lado de Sônia, sua noiva. Em carta à Arminda, de 26/11/1975, Sônia diz:

Como disse agora à tua mãe ao telefone, o André morreu ontem às seis da tarde, depois de quase um dia em coma, durante o qual me afastei dele alguns segundos apenas (p.217).

O sonhador e aventureiro, ao longo da narrativa; ele vai aproximar a família devido a seu grande problema de saúde. A família, abalada e saudosa pela perda do pai, não quer novamente sofrer outro acontecimento trágico. A perda de André, o cavaleiro andante, que ao lado de JC cavaleiro voador procura um lugar para construir a sua nação. Ele é que anda por mais longes terras à procura de sua identidade e da identidade cultural de seu país. Ao sair de Portugal para o Brasil, escreve à Sónia, de Lisboa, 18 de junho de 1975:

Serei ainda e sempre o seu marinheiro aéreo, o teu cavaleiro do mar, o seu vagante sem casa onde ficar”(p. 69).

Mais tarde, Sônia escreve à Arminda e conta os últimos momentos de André:

Não chamei ninguém nem antes nem depois da morte, queria estar a sós com ele. O André gostava tanto da Missa de Réquiem, que durante estes dias a ouviu várias vezes, por isso a pus no giradiscos mal me apercebi que partira (p.217).

Sónia conta a André que seu pai, por sorte, escapou de um fuzilamento. Este episódio o leva a voltar com sua mulher para Portugal. Ela permanece em Angola:

Os meus velhotes desistiram depois de o pai ter escapado por milagre a uma execução sumária, ontem, nem por acaso dia dantes chamado da Raça, E agora de Camões, de Portugal e das Comunidades (p.45).

Entre outros fatos, Sónia critica o comportamento de André e seu dandismo narcísico e finaliza pedindo que ele pense, lute por sua felicidade sem abrir mão da crítica ao capitalismo. Assim como JC e Marta representam o amor, André, Sónia e Arminda representam a política, o social, a luta pela melhoria do sistema. Sónia, em Luanda, retrata a situação de Angola:

Vivemos no pavor de uma bala perdida nos encontrar na rua, numa varanda, à janela. É freqüente um grupo ir de noite buscar gente indefesa para execuções sumárias, gente que simplesmente desaparece, enterrada depois de fuzilada em qualquer sítio, às vezes na praça de touros que exerce um sangrento fascínio (p. 81).

Tiago, o mais novo da família, não desfruta o lugar do caçula que deveria ter; assim como em toda família, durante a narrativa, ele aparece como um menino assustado, pois assim o percebemos como fica patente na fala seguinte:

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 casas grandes demais (pág. 77).

Diferentes sujeitos que constroem uma narrativa são textualizados não só por seus discursos, mas por suas formas diferentes de olhar o mundo. Podemos, então, pensar que essa estrutura fragmentada, com diferentes sujeitos e construída de forma epistolar, é mais um elemento que compõe o romance. De uma forma

ou de outra, buscam outro espaço, outro modo de configuração no mundo, pois, como afirma Eduardo Lourenço, os missivistas:

São cavaleiros em busca do "cálice" sonhado, que não contenha o sangue de cristo, e sim a seiva que dá consistência à identidade do português, que vai se esvaindo em meio a uma indiferença universal<sup>60</sup>.

O pessimismo dos cavaleiros andantes a olharem para Portugal como um país decadente e seu absoluto conhecimento de tudo o que narram afeta diretamente a obra e as personagens. Ao buscarem novos caminhos, os sujeitos retornam sempre à história de Portugal, ao isolacionismo em que se encontra o país e a necessidade de buscarem perspectivas concretas.

Almeida Faria, homem cosmopolita que morou em diversas partes do mundo, não só poderia passar uma visão apenas de Portugal, mas de outros países do mundo globalizado. Ele investiu no caráter ficcional mesclado com o real que resulta em romance histórico, pois ele utiliza-se da história, como fator de estruturação de seu texto. A revolução dos Cravos trouxe às letras portuguesas a livre expressão da criação literária, pois muitas publicações eram vetadas pela censura. Essas transformações exerceram forte influência na literatura contemporânea de Portugal.

---

<sup>60</sup> LOURENÇO, Eduardo. *O canto do signo: existência e literatura*. Lisboa: Presença, 1994. p. 238.

Carlos Reis (2006), destaca como decisiva a contribuição da obra *Cavaleiro Andante* para a sedimentação e afirmação criativa da narrativa portuguesa contemporânea. Essa contribuição traz consigo inovações temáticas, ideológicas e formais fundamentais que terão forte domínio na ficção lusitana no final do século.

Concordamos com Maria de Lourdes Neto Simões, quando a crítica baiana afirma que:

O texto chega ao clímax e final: A morte de André é o termo de sofrimento e libertação. A morte de André é "morte" do clã, cisão definitiva com um tempo passado. Na interação entre a ficção e a história fica explicitado o plano da obra: a saga<sup>61</sup>.

Em uma narrativa aparente simples, Almeida Faria traça, em estrutura epistolar, uma história totalmente vinculada com o real. A partir de um contexto sócio-político-cultural, ele estabelece a comunicação das personagens. Retratando as aflições de um povo que se desmembra e constrói uma outra vida, o protagonista tenta construir uma outra vida fora de Portugal. A linguagem forte do autor é amenizada por histórias amorosas. A ironia impregna a fala dos personagens. Há um grande contraponto, pois Almeida Faria constantemente cita grandes nomes da literatura, fazendo desses discursos um outro dentro da narrativa maior.

---

<sup>61</sup> SIMÕES, Maria de Lurdes Netto. Op. cit. p. 104.



### 2.3 A construção da identidade portuguesa

A concepção de Smith<sup>62</sup> de nacionalismo<sup>63</sup> remete à imagem moderna de Nação, sendo ele responsável pela identidade nacional. Dessa forma, podemos dizer que o nacionalismo é relativamente moderno, assim como a ideologia e a linguagem. Ele ajuda a criar nações, tendo em vista que faz parte do “espírito da época, não deixando de depender de outras visões e ideais anteriores. Nacionalismo é visto como uma forma de cultura e identidade<sup>64</sup>”. Isso faz-nos pensar que o nacionalismo, antes de mais nada, é uma ideologia política cujo centro é uma doutrina cultural, dependendo da introdução de novos conceitos, linguagens e símbolos.

Os conceitos de autonomia, identidade, gênio nacional, autenticidade, unidade e fraternidade – formam uma linguagem ou discursos interligados, que possuem os seus cerimoniais e símbolos expressivos. Neles estão incluídos os atributos óbvios das nações: bandeiras, hinos, paradas, moedas capitais, juramentos, costumes populares, memórias de guerras, etc. Símbolos nacionais, costumes e cerimônias são, a muitos níveis, os aspectos mais poderosos e duradouros do nacionalismo. Encarnam os seus conceitos básicos, tornando-os visíveis e distintos para todos os membros, transmitindo os princípios de uma ideologia abstrata em termos palpáveis e

<sup>62</sup> SMITH, Anthony D. *A identidade nacional*. Lisboa: Gradiva, 1997.

<sup>63</sup> O nacionalismo é uma doutrina originária da Europa, no início do séc. XIX. Kedourie (p. 94) diz: “o próprio nacionalismo é uma doutrina inventada”.

<sup>64</sup> SMITH, Anthony D. Op. cit.

concretos, que suscitam reações emocionais instantâneas de todos os estratos da comunidade. Rousseau coloca-nos uma forma metafórica de análise familiar:

(...) a nação é representada como uma grande família, os membros como irmãos e irmãs da pátria, falando a língua de sua mãe. A família da nação ultrapassa e substitui assim a família do indivíduo, suscitando lealdade e ligações igualmente fortes e intensas.<sup>65</sup>

A mais fluente tipologia de nacionalismo é de Hans Kohn<sup>66</sup> o qual distinguiu a versão ocidental, racional e associativa de nacionalismo da versão oriental, orgânica e mística. É dele a proposição de que na Grã-Bretanha, na França e na América surgiu um conceito racional de nação, que a considerava como uma associação de seres humanos vivendo em um território comum, sujeitos ao mesmo governo e às mesmas leis. Essa ideologia foi em grande parte produto das classes médias que conquistaram poder nestes estados no final do séc. XVIII. Em contraste a isso, a Europa Oriental que não desenvolveu uma classe média significativa apresenta versões de nacionalismo inevitavelmente penetrantes e autoritárias.

Partindo do contexto da gestação do nacionalismo na Europa do séc. XVIII, podemos afirmar que há um nível estritamente político. O

---

<sup>65</sup> ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Confissões*. São Paulo: EDIPRO, 2008.

<sup>66</sup> KOHN, Thomas. *A estrutura das revoluções científicas*. São Paulo: ed. Perspectiva, 1995.

nacionalismo, enquanto ideologia, é uma doutrina das unidades do poder político e um conjunto de prescrições sobre a natureza dos detentores de poder. Existe também uma doutrina das dimensões econômicas. O nacionalismo prescreve uma auto-suficiência de recursos e uma pureza de estilo de vida em concordância com o seu compromisso para com a autonomia e autenticidade.

O nacionalismo atua ainda a nível social, prescrevendo a mobilização do povo, a sua igualdade enquanto cidadão e a sua participação na vida pública, para o bem-estar nacional. Com base no exemplo anterior, quando igualamos a nação a uma família, estamos tentando abordar que o nacionalismo procura inspirar aos membros da sua nação um espírito de solidariedade e irmandade nacional, proclamando, por conseguinte, a unidade social de cada nação. Em outras palavras, o nacionalismo deve ser visto como uma forma de cultura historicista e de educação cívica, forma que cobre ou substitui os modos de cultura religiosa e de educação familiar mais antigos. Mais que um estilo e uma doutrina política, o nacionalismo é uma forma de cultura – uma ideologia, uma linguagem, uma mitologia, um simbolismo e uma consciência – que alcançou uma ressonância global, e a nação é um modelo de identidade, cujo sentido e prioridade são pressupostos por essa forma de cultura. Nesse sentido, temos que ver a nação e a identidade nacional como uma criação do nacionalismo.

Todo esse processo nos ajuda a explicar o papel das artes no nacionalismo. Os nacionalistas, ao comemorarem a nação são atraídos pelas possibilidades criativas e dramáticas dos meios e estilos artísticos. Através das formas artísticas, os artistas nacionalistas podem diretamente ou de forma evocativa, reconstruir as paisagens, os sons e as imagens de cada nação, em toda a sua especificidade concreta e com verossimilhança. Podemos dizer ainda que não há melhor que o poeta, pintor, escultor, músico, etc, para dar vida ao ideal nacional e vinculá-la (divulgá-la) entre as culturas, o povo. Por outro lado, muitos artistas, na Europa e fora dela, sentiram-se atraídos pelo mundo do nacionalismo, da sua linguagem e do seu simbolismo. Entre compositores, podemos mencionar: Liszt, Chopin, Verdi e Wagner entre muitos outros.

A linguagem e os símbolos nacionais ajudaram a persuadir os artistas a procurarem escapes em motivos, estilos e formas diferentes dos clássicos e tradicionais, nos poemas, nas óperas históricas, nas danças étnicas, nos romances históricos, etc. Essas formas, juntamente com as fantasias, as rapsódias, as baladas, prelúdios e danças, caracterizam-se por uma subjetividade expressiva, que, com o estilo e a linguagem conceitual do nacionalismo étnico e com a descoberta do individualismo interior, que é um dos principais objetivos do historicismo étnico.

De todas as identidades coletivas, podemos dizer que a identidade nacional é talvez a mais fundamental e inclusiva, porque tem como preocupação, criar um mundo de identidades culturais coletivas ou de nações culturais. Mesmo não sendo determinadas as unidades de populações susceptíveis as serem eleitas nações, é responsabilidade (papel) do nacionalismo, quando e onde as nações se formarão. É nesse ponto que o nacionalismo entra na cena política. Como doutrina de linguagem de singularidade policêntrica, um equivalente moderno e secular da antiga doutrina dos povos eleitos, o nacionalismo podia ter permanecido numa consciência puramente globais e culturais, separado do domínio político.

No subcapítulo 2.1 em que retomamos a história da construção da nação portuguesa, observamos que ela está diretamente ligada à história e ao destino de uma Nação. *Cavaleiro Andante* marca um momento específico da História de Portugal: o momento do período pós-revolucionário gerido por um governo prioritariamente comunista. Esse período serve-nos de subsídio para mostrar uma nova construção da identidade de Portugal.

As transformações e a efervescência, que ocorrem na sociedade portuguesa a partir de 25 de abril de 1974, não irromperam sem que suas marcas fossem estudadas e observadas minuciosamente de acordo com a significância que exibem e o contexto no qual estão

inseridas. O livro de Almeida Faria focaliza a Revolução dos Cravos de 1974 e as transformações que tal acontecimento histórico suscitou no âmbito literário, procurando observar as ressonâncias desse acontecimento na obra do romancista lusitano. Não só isso, também ponderar como sua escrita dotada de um fazer ficcional dialoga habilmente com a História do seu país. *Cavaleiro Andante* se constitui, assim, em fascinante releitura da História Portuguesa e de seus mitos, transpostos para o terreno da criação literária do romancista.

Na narrativa de Almeida Faria, diferentes sujeitos envolvem-se em buscas significativas que as personagens em suas cartas representam fortemente, alicerçadas pelos mitos do sebastianismo e do Santo Graal, como nos transmitem as palavras de Eduardo Lourenço:

Os heróis de Cavaleiro Andante - em particular aquele que é seu herói epónimo, André - são heróis perdidos em busca de um Graal mais perdido ainda. O paradigma do andante cavaleiro já tinha na nossa língua, em Riobaldo, a sua versão contemporânea e arcaica, menos encarnação triunfal do Bem do que anjo imune, por essência, ao Mal que o rodeia. O mundo dos personagens dispersos, mais do que errantes, do romance de Almeida Faria, não é o dos Gerais de Guimarães Rosa, é o mundo-deserto da cultura ocidental procurando às cegas uma saída para o sem-sentido com que se vive enquanto História e Destino.<sup>67</sup>

---

<sup>67</sup> LOURENÇO, Eduardo. *O canto do signo: existência e literatura*. Lisboa: Presença, 1994.

Essas personagens vão ao encontro de um novo modo de ver o mundo, vão em busca de uma essência, dando base à identidade do povo português que deixa de morrer com a diferença universal, mas ressurgem fortemente alicerçada nas raízes da memória. Almeida Faria, como cidadão, faz parte da construção da identidade portuguesa, ao passar para a sua narrativa a releitura da história portuguesa e seus mitos, pontos ficcionais e históricos, levados à criação literária.

Articula na sua obra ficcional, juntamente com a história, a representação de uma nova geração. Através de suas personagens, o autor vai denunciar o tempo passado e expor expectativas futuras. Essas personagens sonham com um paraíso impossível, pelo caos em que Portugal se encontra fazendo com que essas saiam de seu próprio país em busca de uma nova identidade explicitada claramente nos relatos dos mesmos. Assim, as fendas de identidade, a memória atraída e todos os sonhos que parecem dominar a decadência ficcional apontam para Portugal, uma das mais antigas Nações que, para manter sua identidade, teve que entrar em combate diversas vezes. Como podemos observar nas palavras de Alfredo Vieira<sup>68</sup>:

Continuamos à procura dessa lusitanidade, o orgulho de existirmos enquanto Povo com uma analogia própria, como a mensagem que nos foi deixada por Camões, Pessoa e tantos outros.

---

<sup>68</sup> VIEIRA, Alfredo. *Cultura portuguesa*, literatura e música. 13 de novembro de 2007.

Através das cartas, de fragmentos de diários e de sonhos, o nacionalismo exacerbado, a situação territorial do país no momento da Revolução dos Cravos, bem como certo saudosismo da época da ditadura salazarista e a insegurança existencial, vivenciada pelo povo português (assim como pelas personagens do romance) são representadas no romance. Juntam-se a esses aspectos que constituem razões que impulsionam os questionamentos sobre a identidade, a dificuldade de Portugal integrar-se sócio-econômico-culturalmente à Europa. Além disso, como diz Fogal, o país perde:

(...) o poder sobre seus "descobrimientos" e essa perda das colônias gera no português o sentimento da desespacialização, intensificando sua crise de identidade e fazendo ainda mais viva sua necessidade de navegar por não encontrar a si mesmo dentro do seu espaço<sup>69</sup>

Sem saber quais serão os resultados pela integração de Portugal à Europa, a pequena burguesia portuguesa vive em sobressalto, isso é bem representado pela personagem Marina. Eduardo Lourenço reflete sobre a questão da construção da identidade portuguesa ao dizer:

O que é singular nos começos do século XIX, entre nós, é que a matéria mediadora entre a consciência individual e o mundo é constituída pela situação nacional e nela, e através dela, pelo sentido de ser português. A consciência da nossa fragilidade histórica projeta os seus fantasmas simultaneamente para o passado e para o futuro. Já noutra ocasião, a propósito do Frei Luís de Sousa o tentamos mostrar. O drama de Garrett é fundamentalmente a teatralização de Portugal como um povo que só já tem ser imaginário (ou mesmo fantástico)- realidade indecisa, incerta do seu perfil e lugar na história,

---

<sup>69</sup> MAFUÁ. Disponível em < <http://www.mafua.ufsc.br/numero09/ensaios/fogal.htm>. Acesso em 20 de outubro de 2008.



objeto de saudades impotentes ou pressentimentos trágicos<sup>70</sup>.

Portugal, ao integrar-se à Europa, vê desaparecer o complexo de inferioridade anímico que o acompanhava desde sempre e como diz Fogal:

É esse Portugal, que pode ser visto como uma prodigiosa reversão do não-ser imaginário em ser supremo, mítica e mística saudade que Almeida Faria constrói e desconstrói em sua obra.<sup>71</sup>

No romance de Almeida Faria, percebemos a insegurança das personagens sobre a situação do país. É justamente isso que revela o anseio de um salvador, como podemos ver em cartas de André e JC que revelam o desejo do retorno de D. Sebastião, que não regressou da batalha de Alcácer Quibir, na África. Até hoje, D. Sebastião é esperado para construir o Quinto Império, e, assim, territorializar Portugal. A presença do mito de D. Sebastião é tão forte nos portugueses que Arminda, uma das personagens do romance, em correspondência com seu irmão André, afirma:

Talvez os mestres da Filosofia Portuguesa tenham afinal razão quanto ao advento do reino do E.S., que será chamado Quinto Império e terá sede social em Portugal: simbolizado pelas cinco quintas, aliás, cinco quinas do nosso escudo cada vez mais desvalorizado, o Quinto Império verá a vitória do E.S. sobre os outros impérios da Terra e o regresso de D. Sebastião ao reino do Quinto Elemento; então a falida pátria voltará ao poder e à glória, mas desta vez

---

<sup>70</sup> LOURENÇO, Eduardo. *O canto do signo: existência e literatura*. Lisboa: Presença, 1994, p.238

<sup>71</sup> MAFUÁ. Disponível em < <http://www.mafua.ufsc.br/numero09/ensaios/fogal.htm>. Acesso em 20 de outubro de 2008.

só espiritual, sem as tentações ,materialistas que, parece, são a causa atual da miséria financeiro-moral (p.137).

As personagens ao se deslocarem para outros países vão atrás de suas identidades, que naquele momento, estão totalmente perdidas. As pessoas não sabem o que pensar, ou melhor, não sabem o que virá. Para suavizar a narrativa tensa, Almeida Faria cita inúmeras vezes autores como Fernando Pessoa, Camões, etc, intercalando os discursos para dar uma certa esperança no meio de tantas impossibilidades.

As cartas trocadas entre JC e Marta, ou entre André e Sônia, ou entre Marta e a mãe, ou entre Marina e os filhos, para apontarmos apenas alguns remetentes/destinatários, deixam entrever a transposição alegórica, da oscilação do imaginário português, em torno do 25 de abril, através da reconstituição dos tempos revolucionários e do questionamento ontológico de Portugal. Nas cartas e fragmentos, percebemos a tentativa de não apenas revelar a nação, mas também o *ser* português, através de procedimentos próprios da epistolografia que levam à construção do sentido. Assim, o suporte histórico configurado na fábula narrativa é claramente referido em grande parte das cartas, trocadas entre as personagens nominadas. Esse referencial é definido e significativo para que, na contemporaneidade da escrita do romance (1983), se possa entender a importância desses acontecimentos na formação da nova identidade

nacional portuguesa e sua responsabilidade “pela virada histórica em que se empenhou a nação portuguesa”<sup>72</sup>.

Na desconstrução e num fazer fragmentado, o autor possibilita um fazer social, textualiza sujeitos que passam a existir nas cartas e nos fragmentos de diários e sonhos. Esses sujeitos assumem, nas epístolas, posições diferentes que retratam também todo o seu lado psicológico. O mosaico textual criado pelo autor ao selecionar fragmentos da realidade e estabelecer a busca da Identidade, num jogo de desconstrução e construção, para revelar a Nação e o Ser, ou seja, a identidade lusitana.

As cartas datadas situam o período pós-revolucionário e atuam no ano de 1975, para que assim entendamos a situação percorrida da identidade portuguesa. As epístolas passam do individual para o coletivo visando não só as condições de Portugal, mas também de outros países. São nelas questionadas de modo a se situar num espaço-temporal. Segundo Trotsky<sup>73</sup>:

A verdade, porém, é que embora a individualidade seja única, isso não significa que não se possa analisá-la. A individualidade é uma fusão íntima de elementos tribais, nacionais e de classe, temporários ou institucionalizados; de fato, é no caráter único dessa fusão, nas proporções dessa composição psico-química, que se exprime a individualidade. Uma das

---

<sup>72</sup> Idem. Ibidem. p. 174.

<sup>73</sup> TROTSKY, Leon. *Literatura e revolução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1923.

mais importantes tarefas da crítica consiste em analisar a individualidade do artista, (isto é, sua arte) no interior dos elementos que ela contém e mostrar sua correlação. Desse modo, a crítica aproxima o artista do leitor, que também possui, mais ou menos, uma alma particular, não expressa artisticamente, indefinida, mas que não representa menos a união daqueles mesmos elementos da alma do poeta. Assim, o que serve de ponte entre uma alma e outra não é o particular, mas o comum. É só por intermédio do comum que o particular é conhecido. As condições mais profundas, mais duráveis, que modelam a alma do homem, as condições sociais de educação, existência, trabalho e associação, determinam o que há de comum entre o poeta e o leitor (p. 78).

Almeida Faria além de revelar a nação portuguesa, trata do ser português levando à construção do sentido, os diferentes sujeitos se dispersam após a Revolução dos Cravos. A mistura de diferentes vozes desses sujeitos que se encontram em espaços distintos: Brasil, Angola, Itália e no próprio Portugal, acentua o eu que se comunica e explana os acontecimentos históricos e suas cosmovisões. Os diálogos entre as personagens/indivíduos vão crescendo proporcionalmente durante a narrativa, já que as epístolas são cronologicamente temporais e tratam do cotidiano desses sujeitos.

Como vimos, na obra, a nação portuguesa é construída a partir dos discursos das personagens, principalmente de JC. Sendo ele a personagem que vai desencadear a maioria das ações, é nele que está imbricada a força de mudança. É o responsável pela visão crítica, principalmente quando fala da cultura e das pessoas que a representam. Marta fica sabendo da situação de Portugal através

desses olhos, da visão de JC, pois, em suas cartas, a ele vai relatando os acontecimentos. Nessas cartas, está inserida toda uma desilusão, uma insatisfação de presente relatado.

No contexto social e cultural dessas epístolas, Almeida Faria tenta, em sua totalidade, construir a identidade portuguesa, ligando as identidades individuais e a identidade nacional, assim as cartas tornam o relato real à construção da nova nação. Em consequência, vemos que História e Literatura andam a par-e-passo, pois não há apenas semelhanças entre os dois discursos, uma vez que Almeida Faria soma ficção ao fazer historiográfico. Seu modo de compor a obra é parecido com o método de se fazer História. O romancista português alia-se a outros escritores portugueses da época e que se preocupam também com a identidade portuguesa como José Cardoso Pires, José Saramago, António Lobo Antunes, Lídia Jorge, Urbano Tavares Rodrigues, Teolinda Gersão entre tantos outros.

Almeida Faria problematiza a questão social através da preocupação de JC com a construção da nação portuguesa, tratando-a como um problema central e deixando de lado o horizonte cotidiano de sua vida afetiva burguesa. Daí se deduz que Almeida Faria, "ao procurar edificar a sociedade portuguesa, tenta erguer uma ponte

entre as identidades individuais e a identidade nacional, como um todo”<sup>74</sup> .

O que emerge da narrativa de Almeida Faria é o que Benedict Anderson<sup>75</sup> conceitua como nação: uma comunidade política imaginada como soberana e implicitamente limitada por suas raízes culturais. O responsável pela “disseminação das novas idéias, pela transmissão do saber e da verdade que delas emanam, pela revelação da comunidade que se constitui<sup>76</sup>” é JC. Assim, *Cavaleiro Andante*, texto fundado na intersubjetividade, revisa a situação de Portugal pós-74 e apresenta a nova nação portuguesa.

Por conseguinte, história ou ficção, parece não interessar ao autor Almeida Faria, que “não desconhece que seus textos possuem uma propriedade sedutora, responsável por envolvimento sempre renovados que os atualizam”<sup>77</sup>. Ao final da leitura do romance *Cavaleiro andante*, percebemos que os propósitos do autor ficam muito claros na forma especial como recupera e apresenta a leitura particular do fato histórico.

---

<sup>74</sup> REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel. Disponível em <[http://www. Geocities.com/ail\\_br/ Cavaleiro andante](http://www.Geocities.com/ail_br/Cavaleiro_andante): identidade nacional e o processo de dispersão do *ser* português. Acesso em 12 de agosto de 2008.

<sup>75</sup> ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989.

<sup>76</sup> REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel. Op. Cit.

<sup>77</sup> REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel. Op. Cit.

## CONCLUSÃO

No decorrer desta investigação procuramos analisar o processo de construção da identidade portuguesa antes e durante a ditadura Salazarista, no período da Revolução dos Cravos e, principalmente, no pós-74. O ponto de partida ou mote de nossa discussão foi o romance *Cavaleiro Andante*, de Almeida Faria.

A abordagem do texto de Almeida Faria possibilitou reconstruir a trajetória do romance enquanto gênero, apontando elementos peculiares de sua estrutura e evolução. Nessa perspectiva, declaramos que a obra em questão é um romance fragmentário que se apresenta em forma epistolar. Ao depararmos com tal estrutura, sentimos necessidade de resgatar a base teórica romanescas para que pudéssemos reconceituar e conferir a origem do romance epistolar. Dessa revisão, observamos que, mesmo sendo diferente dos padrões do gênero, o romance epistolar apresenta todas as características estruturais romanescas, a saber, tempo, espaço, narrador e ação. Para compreensão e interpretação do romance escolhido como *corpus*, no primeiro capítulo da dissertação, recorreremos às teorias, que analisam o discurso romanescas, a fim de dar sustentação aos argumentos da obra. Entre os teóricos, destacamos Bakhtin, que discute a polifonia e a plurivocalidade do romance, afirmando que a

arte literária é o único espaço cedido ao registro de opiniões divergentes.

No caso de Almeida Faria, a construção por epístola ajuda a leitura da crise enfrentada por Portugal, porque cada missivista fala de seu drama particular, revelando que a imobilidade dos que restam parados e hirtos na pátria, não acarretará em nenhuma realização positiva. A correspondência entre as personagens revela-nos a insegurança em que vivem, permitindo-nos acompanhar a sua busca de sentido e “da mínima noção” pela qual vivem essa vida. São as cartas que nos permitem acompanhar perfeitamente as personagens em suas trajetórias de lutas e de amores.

Não é por acaso que o primeiro fragmento do romance chama-se “Quadrívio”, que significa encruzilhada, lugar onde terminam e se cruzam quatro caminhos ou quatro ruas, pois as cartas apontam para diferentes espaços em que se encontra as personagens: Portugal, Brasil, Angola e Itália. É explícito, desde as primeiras páginas do livro que a insatisfação existencial é intrínseca à natureza humana, por isso as personagens de *Cavaleiro Andante*, de uma ou outra forma, buscam outro espaço, outro modo de configuração no mundo. Quem melhor representa o cavaleiro andante é André com suas andanças. Ele cumpre sua função de errante entre o Brasil, espaço de utopia natural e reconstrução de destinos (El Dorado), e Angola, país em



transe de independência com seu destino nacional marcado pelo signo revolucionário. André no seu périplo em busca de sua identidade e da identidade de seu país redesenha o trajeto que constrói o espaço colonial de Portugal.

No segundo capítulo, ao analisarmos a estrutura e o discurso narrativo, discutimos a fragmentação estrutural da obra. Daí observarmos as estratégias a que recorrem os sujeitos, ao tentar marcar sua existência em tempo e espaço determinados, que na obra formam um todo fragmentado, com múltiplas vozes, as quais denunciam o contexto histórico, social e político de Portugal pós-74.

A partir dessas vozes, podemos notar a reconstituição, ou uma busca da reconstituição de uma nova Nação. Coube analisar esses múltiplos sujeitos e diferentes comportamentos refletidos no interior da obra. Ver como essa Nação é representada por um núcleo familiar do Alentejo, quando após a Revolução, muitos saem de seu país à procura de suas identidades. Verificamos que junto com esses sujeitos vieram à tona acontecimentos históricos que ficaram obscuros no passado e que através dessa leitura tentamos interpretar para deixá-la incolor.

Almeida Faria utilizou-se da história para criar uma narrativa ficcional, fazendo com que as ações das personagens implicassem

múltiplas interpretação, principalmente no entrelaçamento da ficção com a história real de Portugal, regada dos mitos e crenças e trazendo as misturas de culturas e religiões.

O nacionalismo atua em vários níveis: ideologia, linguagem, política, simbolismos e consciências, trazendo para a obra uma nova cultura. Essa nação (núcleo familiar), em busca de uma nova identidade, criou um nacionalismo, pois, na construção das falas e das características dessas personagens o autor deu vida a elas, construindo um mundo de identidades culturais coletivas. Embora a obra retrate a história de uma só família, ela, nas entrelinhas, representa Portugal, a princípio decadente, mas, no desenvolver da narrativa, sofre uma transfiguração e é esta mudança que dá base para a reconstrução da identidade das personagens e a visualização de novas perspectivas.

O levantamento do momento histórico-político do período da narrativa ajudou a mostrar essa nova construção. Almeida Faria, apresenta um povo que não desiste diante da diferença universal, retratando a história de pessoas que se fortalecem agarrados a sua história. É com essa arte e com esses subsídios que o autor criou uma nova geração. Portugal integra-se à Europa, fazendo com que esqueçam seus complexos, revelando uma Nação, o Ser a nova Identidade Lusitana.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AFONSO, A Martins. *Curso da história da civilização portuguesa*. Porto: Porto Editora, 1998.

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1969.

ALBUQUERQUE, Luis de; ALÇADA, Isabel. *Os descobrimentos portugueses*. Lisboa: Caminho, 1991.

ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989.

APULEIO, Lucius. *O asno de ouro*. Porto: Europa-América, 1990.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética*. São Paulo: UNESP/ HUCITEC, 1998.

BAKTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense, 1981.

BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. *O universo do romance*. Coimbra: Almedina, 1976.

CAMELO, Luis. Disponível em <<http://bocc.ubi.pt/pág/Carmelo-luis-Tetralogia-Lusitana/html>>. Acesso em 21 de janeiro de 2008.

Ciência e Cultura. V.59. n 01. São Paulo: janeiro/ março, 2007.

FARIA, Almeida. *Trilogia Lusitana*. Lisboa: Casa da Moeda, 1982.

FARIA, Almeida. *Cavaleiro Andante*. Lisboa: Caminho, 1987.

FARIA, Almeida. Disponível em <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Almeida>  
- Faria. Acesso em 07 de abril de 2008.

KOHN, Thomas. *A estrutura das revoluções científicas*. São Paulo: ed. Perspectiva, 1995.

LOURENÇO, Eduardo. *O canto do signo: existência e literatura*. Lisboa: Presença.1994.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Lisboa: Presença, s.d.

LUKÁCS. Georg. *Le roman historique*. Paris: Petite Bibliothèque Payot, 1965.

MAFUÁ. Disponível em < [http:// www.mafua.ufsc.br/número\\_09/ensaios.htm](http://www.mafua.ufsc.br/número_09/ensaios.htm). Acesso em 20 de outubro de 2008.

MARISSEL, André. *Que veulent les lecteurs de romans?* In *Revue de Paris*, maio de 1965.

PETRÓNIO. *Satíricon*. São Paulo: Martin Claret, 2001.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina Macário. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina, 1998.

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Coimbra: Almedina, 1995.

REIS, Carlos. *O pós-modernismo e a ficção portuguesa do fim do século XX*. Lisboa: Verbo, 2006.

ROCHA, Andrée Crabbée. *A epistolografia em Portugal*. Coimbra: Almedina, 1965.

- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Confissões*. São Paulo: EDIPRO, 2008.
- SARAIVA, José Hermano. *História concisa de Portugal*. Lisboa: Europa-América, 1996.
- SILVA, Manuela Parreira da. Posfácio. In: PESSOA, Fernando. *Correspondência: 1905-1922*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SIMÕES, Maria de Lourdes Netto. *Narrativa portuguesa em processo de fragmentação*. Rio de Janeiro: Vozes, 1975.
- SMITH, Anthony D. *A identidade nacional*. Lisboa: Gradiva, 1997.
- WATT, Ian. *A Ascensão do romance: Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- TROTSKY, Leon. *Literatura e revolução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1923.
- VIEIRA, Alfredo. *Cultura portuguesa, literatura e música*. 13 de novembro de 2007.
- Disponível em < [http://pt. Wikipedia.org/wiki/terremoto- de-1755](http://pt.wikipedia.org/wiki/terremoto-de-1755).  
Acessado em 10 de março de 2008.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)